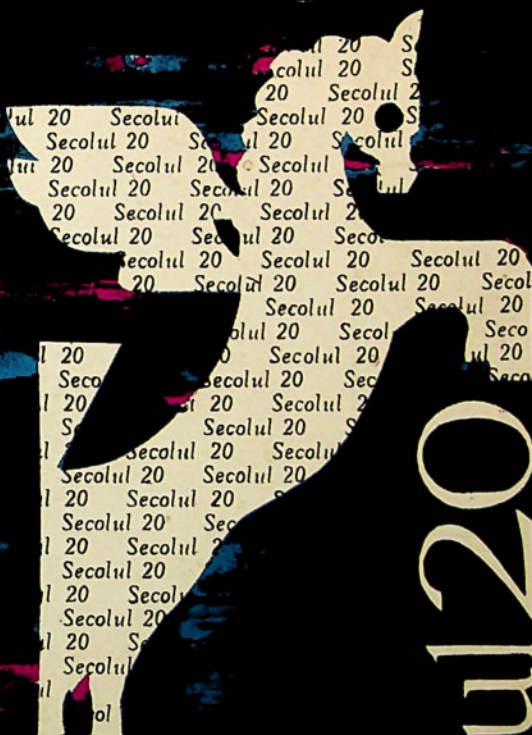




secolul 20



REVISTA DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



R E V I S T Ă
D E
L I T E R A T U R Ă
U N I V E R S A L Ă

Editată de
UNIUNEA SCRITORILOR DIN RPR
București, Red.: Casa Scriitorilor,
Calea Victoriei, 115, tel. 16.79.22
Ad-ția: Șos. Kiseleff, 10, tel. 18.63.99

Comitetul de redacție

MARCEL BRESLAȘU
Redactor șef
MIHNEA GHEORGHIU
Redactor șef adjunct
DAN HĂULICĂ
Redactor șef adjunct
GEORGETA HORODINCA
DINU SĂRARU
Secretar general de redacție

Coperta de: I. MOLNAR



SUMAR

Nr. 4 (anul III) — Aprilie 1963

179/69.

Pag.

- Antologie lirică braziliană,*
versuri, în românește de Mihai
Beniuc, Marcel Breslașu, Ion
Brad, Tiberiu Utan, Ion Bănușă,
Darie Novăceanu 5
- JOHN STEINBECK: *Iarna*
nemulțumirii noastre, roman,
continuare în românește de
Mihu Dragomir și Tania Malița 22
- HEINRICH BÖLL: *Moartea*
lui Lohengrin, schiță, în
românește de I. D. Gherea 76

Sinteze și Profiluri

- DARIE NOVĂCEANU: *Puncte*
de reper în literatura
braziliană 85

	<u>Pag.</u>
GEORGETA HORODINCA: <i>Tăcerea, întunericul și noroiul</i>	103
MIRCEA IVĂNESCU: <i>Alberto Moravia</i>	111

De vorbă cu :

JERZY KAWALEROVICZ, ARMAND GATTI, MARCEL MARTIN, KADZUO YAMADA, ANDREJ WAJDA și EVGHENI GABRILOVICI	123
---	-----



SAMUIL MARŞAK: <i>Se leagănă florile</i> , versuri, în românește de Maria Banuș	144
RASUL GAMZATOV: <i>Numai un cîntec</i> , versuri, în românește de Tiberiu Ulan	149

Imaginea prezentului în lume

<i>Contribuții prețioase la teoria realismului socialist; Saint John Perse în «Biblioteca ideală»; Ady Endre prozator; Elza Orzeszkowa și realismul critic polonez; La răspîntie; Povestiri coreene; Pămînt fără arme; Cincizeci de ani de teatru.</i>	152
--	-----

Ecouri românești

<i>Literatura romînă în Uniunea Sovietică; Retrospectivă poetică.</i>	177
---	-----

Cadran mondial	181
-----------------------	-----

PREZENTAREA ARTISTICĂ EUGEN MIHĂESCU



antologie lirică braziliană



MANUEL BANDEIRA

« Patriarhul poeziei braziliene moderne », s-a născut la Recife (Pernambuco) în 1886. Prima sa carte, *A cinza das horas* (Cenușa orelor), cu nuanțe simboliste, a apărut în 1917. Bolnav de tuberculoză, următorii doi ani și i-a petrecut într-un sanatoriu din Europa, unde l-a cunoscut pe Paul Eluard cu care a devenit prieten. *Carnaval* — 1922 și *Libertinagem* — 1930, îl consacră definitiv ca pe un poet legat de lucrurile din imediata apropiere a omului și de atmosfera de familie. *Estrelas da manha* (Stelele dimineții) — 1933 și *Poemas escolhidos* (Poeme alese) — 1939, adună cele mai bune poezii ale sale.

În afara activității poetice, Manuel Bandeira a desfășurat printre primii o susținută muncă de istoric și critic literar.

CÎNTECUL VÎNTULUI ȘI VIEȚII MELE

*Vîntul frunzele le-a șters.
Vîntul fructele le-a șters.
Vîntul florile le-a șters...*

*Și-a rămas viața mea
tot mai plină, tot mai plină
și de fructe și de floare și de frunze.*

*Vîntul rațele le-a șters
Vîntul cîntecul l-a șters
Și a șters vîntul mireasma...*

*Și-a rămas viața mea
tot mai plină, tot mai plină
de miresme și de stele și de cîntec.*

*Vîntul visele le-a șters.
Vîntul prietenii i-a șters.
Și mi-a șters vîntul iubirea...*

*Și viața mi-a rămas
tot mai plină, tot mai plină
de femei, de toate cele.*

*Vîntul lumile le șterge
și surîsurile tale
Vîntul șterge, șterge totul!*

*Și rămîne viața mea
tot mai plină, tot mai plină.*

MĂRUL

*Ești dintr-o parte ca sînul chircit,
Din alta, un pîntec de care atîrnă cordonul buricului.
Iubirea ești, divină, întrupată.*

*În miezul tău, simburi mărunți
frămîntă viața,
minune fără margini.*

*Și stai așa de liniștit
alături de cuțitul
pe masa din odaia de hotel.*

PNEUMOTORAX

*Ai febră, hemoptizii și noaptea asuzi.
Viața ta a fost și nu a fost.
Doar tuse, tuse, tuse.*

*Să vie doctorul.
— Zi treizeci și trei.
Treizeci și trei . . . treizeci și trei . . . treizeci și trei . . .
— Respiră.*

.....
*— E o cavernă la stîngul, plămînul drept are-o infiltrație.
— Atunci, doctore, poate un pneumotorax ?
— Nu. Un tango argentinian. Aftt.*

În românește de Mihai BENIUC



RAUL BOPP

Raul Bopp s-a născut în 1898 la Rio Grande do Sul. Două din cărțile lui, *Cobra Norato* — 1928 și *Urucungo* — 1934, amândouă dedicate negrilor, sînt cele mai interesante. Despre el, Manuel Bandeira spune că « s-a amestecat cu sugestia sufletului sălbatic evocat în mituri și folclor, exprimîndu-se într-un limbaj puternic și savuros, sintetiză organizată armonios între dicția cultă și vorbirea populară ».

NEGRU

*Dă greutate singelui tău vocea sorgintei necunoscute.
Pădurile-ți învăluiră-n umbră secretul istoriei.
Primul tău nume, în basorelief, pe spate ți-a fost
încrustat.*

*În pîntecul unui vas negru te așvirliră într-o zi
și nopți, nopți nesfîrșite ai ascultat murmurul mării
ca un suspin din adîncimea unei bodegi lugubre.*

Marea era ca un frate de-aceeași culoare.

*Deodată, în zori — o panglică de plaje și portul.
Dughene, ca depozite de sclavi.
Și geamătul fraților ferecați în lanțuri de fier.*

*Astfel început-a istoria ta.
Îndepărtatul Congo, palmierii și marea,
S-au ascuns, plîngînd, în toba numită și azi urucungo.*

TAPUIA¹

*Pădurile își vor întinde brațele să te ascundă
geloase pe soare.*

*Și carnea ta își va înflori tristețea în sini
abia ajunsă în pădurile adînci.*

*În priviri vor dăinui nopțile din Amazoane
tainice și nesfîrșite.*

¹ Tapuia — metisă indiană.

*Adormi-va-n trupul înalt
umbra stelelor, din Crucea Sudului.*

*În singele tău pădurea trezește
visări ale triburilor de mult dispărute,
fiică a raselor necunoscute
amestecate-n marile adultere.*

*Și tu rătăcești pînă și drumul de pe marginea rîului
pe care-l ai moștenire din buni și străbuni.*

*Vîntul învolbură părul tău lung
și-ți modelează intim îmbrăcămintea.*

*Acum noaptea și rîul te cheamă,
iar tu te apleci alintatelor ape
ca o floare sălbatică
înaintea stelelor scăpărînd curioase.*

În romînește de Ion BRAD

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

La șaiszeci de ani trecuți (născut în 1902 la Itabira — Minas Gerais), Carlos Drummond de Andrade rămîne unul dintre poeții cei mai prodigioși ai Braziliei. Dintre volumele sale amintim: *Alguma poesia* (Cîteva poezii) — 1930, *Sentimento do Mundo* (Sentimentul lumii) — 1938, *José* — 1942, *Rosa do povo* (Trandafirul poporului) — 1945, *Poesia até agora* (Poezia de pînă acum) — 1948 și *Novos Poemas* (Poeme noi).

Poemele sale ni-l dovedesc strîns legat de pămîntul natal — unde absolvent al facultății de farmacie, a predat o vreme geografía — străbătut de neliniști agreste și veșnic preocupat de viața oamenilor simpli.

INVOCAȚIE CU DUIOȘIE

*Poet umil de tot duc ritmul meu sărac,
port legături adînci în răzvrătire.
Granadei amintiri îi ții în prag,
de tine Federico-i dau de știre*



*Se-adună-agrestul chin arab încet,
melancolia de ȋigan revine
și-n brize, liniști de poet,
te-aduc Garcia-n vers pe tine.*

*Curg flăcări mari în vinul andaluz,
din cană focul se revarsă
și mii de morfi îmi sună în auz,
iubirea ta trăiește Lorca, arsă.*

*Vor coborî-n pămînturi asasinii tăi,
cu blesteme de iad pămîntu-i vinde,
dar între palmieri și clopote-n văpăi,
tu, nouă dimineafă vei întinde.*

În rominește de Ion BĂNUȚĂ

LEDO IVO

Ledo Ivo face parte din generația poetică a anului 1945. Născut în 1924 în Maceio (Alagoas), și-a început de foarte tînr munca de ziarist. Prima lui carte *As Imagirações* — 1944, l-a făcut cunoscut ca pe un poet de mare valoare. *Ode e Elegia*, apărută doi ani mai tîrziu, i-a adus premiul *Olavo Bilac* al Academiei Braziliene de Literatură.

În 1947 i-a apărut primul roman, *As Alianças* (Alianțele), urmat la un an de un altul, *O caminho sem Aventura* (Drumul fără aventură).

MARELE CÎNTEC

*Nu mai am cîntece de iubire.
Pe toate le-aruncai pe geam, afară.
Dar în mirajul cuvîntelor, sub vâl
am rămas. Și lumea se face de cristal.*

*Din mări luai unda — din argint curat —
mai statornic, pe fărîmuri, decît dragostea
Din mii de vieți păstrează adînc durerea
mantaua suferinții tuturor.*

*Sînt omul care le-a pierdut pe toate
dar a făurit un adevăr,
un joc fantastic de imagini care ard mereu
în lucruri ce nu vor mai cunoaște detunarea.*

*Din toate vreau ce e mai bun:
apeductul orașului din vis,
vîltoarea mării asvîrlită-n mal
sau refluxul unui cuvînt de dor.*

*Departe, de cer, și totuși vecini,
aproape de marginea pămîntului,
sînt tot aici. Faur, cîntecul meu,
se bate cu iarna și-l simt în mine.*

*Inima mea este un uragan
și bate-n valul unei mari iubiri,
bate pentru toată umanitatea.
Să știți, voi oameni! Nu sînt singur!*

*Glas liber dau de-acuma tuturor
și știu imensitatea lumii.
De-aceea duc în mîini cuvinte noi
și geografii de pretutindeni.*

În romînește de Ion BĂNUȚĂ

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

João Cabral de Melo Neto s-a născut în 1920, la Recife. Prin *Piatra visului* (1942); *Inginerul* (1945) și *Psibologia compoziție* (1950) João Cabral a adus în poezia braziliană contemporană o notă particulară în expresie și a aprofundat dimensiunile umane și sociale ale poemului. Spirit critic dotat cu o vastă cultură, de curînd a publicat unul dintre cele mai bune studii despre pictura lui Juan Miro.

INGINERUL

*Lumină, soare și-acest aer slobod
nimbează-a inginerului visare.
Visează lucruri limpezi inginerul:
bazine, suprafețe, tenis.*

*Creionul și echerul și hîrtia,
desenul și proiectul plin de cifre.
Socoate-o lume dreaptă inginerul
pe care nici un glas n-o copleșește.*

*Urcăm în edificiu, cîteodată
la ceasul de amurg. Orașul zilnic
(de toți citit, ca un ziar) cîștigă
încă-un plămîn de sticlă și ciment.*

*Și iată: vîntul, apa, străveșimea
— de-o parte rîul, norii-n înălțime —
înscriu în miezul firii edificiul,
cu simplul gest ce din puterea-i crește.*

În romînește de Marcel BRESLAȘU

RIBEIRO COUTO

Rui Riberio Couto s-a născut în 1948 la Santos, São Paulo. După *O Jardim das confidencias* (Grădina confidențelor) — 1921 și *Poemelos de ternura e da melancolia* — 1924, a trecut drept un poet intimist. Opera lui include de asemenea povestirea scurtă, nuvela, romanul. Cităm, printre altele, volumele: *Um bomen na multidão* (Un om în mulțime — 1926), *Canções da amor* (Cîntece de dragoste — 1930), *Norvoste e outros poemas do Brasil* (Nordestul și alte poeme din Brazilia — 1932) *Provincia* — 1933, *Dia longo* (Zi lungă — 1944), etc.

NAȘTEREA POEZIEI BRAZILIENE

*Îl ascultam pe omul minunat,
Pe tropicalul vestitor al viitorului,
Părinte-al transformărilor de mîine:*

*« — Trebuie să se nască poezia acestei țări însoțite!
Vai poeziei tale și a prietenilor tăi,
Vai de această poezie nostalgică,
Această poezie debilă în fața puternicei vieți.
Viața e forță,
E afirmarea eroismului cotidian,
A entuziasmului însingurat din care lumi se nasc.
Va trece pe alcea o femeie... În vechea piață o să plouă.*



*Vai poeziei celor bolnavi îndărătuț fereștelor !
Eu soarele-n poezia voastră-l vreau !
De soare e plină Brazilia ! De forță e plină Brazilia
Se va naște poezia Braziliei ! »*

*Îl ascultam, cu ochi ironici, blinzi,
Pe înșierbîntatul părinte al viitorului.*

*Și ca din întâmplare a început să plouă
În seara monotonă ce lin se prelingea
Prin geamurile încăperii goale.
Ne-am aruncat privirea spre piață. Ploaie lentă.
Și-n liniște rămas-am un timp nedefinit . . .*

Pe stradă, o femeie sub ploaie a trecut . . .

În romînește de Tiberiu UTAN

JORGE DE LIMA

Reprezentant de seamă al mișcării literare din Nord, Jorge de Lima (născut în 1898, în União, Estado de Alagoas) a cunoscut un debut răsunător prin volumele *Poemas* — 1925 și *Novos Poemas* — 1929. În 1934, împreună cu Murilo Mendes a publicat volumul *Tempo e Eternidade*, carte care-l îndepărtează de frumusețea temelor originale, introducîndu-l prin labirinturile poeziei mistice.

Sonetos, apărut în 1949, îl reamintește numai pe departe pe poetul din 1925, accentul biblic însoțindu-i de data aceasta foarte îndeaproape silabele.

PAI JOÃO

Pai João ca un arbore smuls s-a uscat.

Pai João va muri

Pai João a vîslit ani în șir.

Ogorul l-a săpat

A crescut smaraldul frunzelor

De trestie, bumbac și de cafea

Pai João mai multe smaralde-a săpat

Ca Paes Leme . .

Fata lui Pai João-avea pieptul de muguri

Pentru-a-și alăpta copii :

Cînd pieptul i-a secăt, fata lui Pai João

A sfîrșit atîrnată de-un pom

Cu crengile uscate.

*Pielea lui Pai João s-a desprins și-a rămas
pe șfichiul bicelor,
S-a irosit puterea lui Pai João
Sub lovituri și chinuri.*

*Muierea, un alb i-a furat-o
Pentru-a-i face copii.
Ca zahărul într-o ceașcă de ceai
sîngele lui Pai João
S-a dizolvat în sîngele ales.*

*Cal s-a făcut Pai João, de copiii străini călărit.
Lacrimi storceau poveștile lui,
Atît de frumoase erau.*

*Pai João va muri în curînd.
Ca pielea lui Pai João e noaptea de afară.
Nu-i nici o stea pe cer —
Parcă păstrază încă blestemul lui Pai João.*

În romînește de Tiberiu UTAN

CECILIA MEIRELES

Născută la Rio de Janeiro, Cecilia Meireles a fost o vreme conducătoarea catedrei de literatură din Universitatea Districtului Federal (1935) și a celei de Tehnică și Critică Literară (1937).

Espectros (Spectre) și *Poemas dos poemas* (Poemul poemelor) sînt primele ei cărți. Cu *Viagem* (Călătorie) obține premiul Academiei Braziliene de Literatură pe 1938. *Retrato natural* (Portret după natură) apărut în 1949 o consacră ca pe o mare sensibilitate în poezia feminină a lumii.

Despre ea, criticul portughez João Gaspar Simoes, a spre că este «sigur cea mai mare poetă de limbă portugheză». Ulterior, același critic a venit cu o formulă nouă spunînd că «autoarea *Portretului după natură* este un poet, unul dintre cei mai buni poeți de limbă portugheză din toate timpurile.»

În 1961 i-a apărut un volum nou *Metal rosicler*, în care se simte puternic influența pe care a avut-o asupra formării ei, participarea la grupul «spiritualist» din 1924.

TRISTEȚEA MEA

*Tristețea mea este că nu pot să-ți mai arăt norii albi,
nici florile proaspăt desfăcute, ca niște arome în flăcări,
cu corole legănate de-albine.*

Ochii tăi ar suride
mulțumind cerului și pământului;
eu ți-aș simți inima plină de bucurie
ca un câmp după ploaie.

Tristețea mea este că nu mai pot urmări cu tine
aripile descriindu-și zborul în aer,
destinul trenurilor peste munți
și strălucirea delicată a fiecărei stele
plutind la bordul amurgului.

Tu ai lua lumina lunii în mâinile tale
puternice și liniștite ca piatra
și atît de singură ai spune: «ce clară e!»

Și-n această lumină de lună din mâinile tale,
fără să-i tulbure splendoarea,
s-ar scălda viața mea,
fără să-și micșoreze tristețea.

În românește de Darie NOVĂCEANU

VINICIUS DE MORAES

Vinicius de Moraes s-a născut în anul 1913 la Rio de Janeiro. A publicat printre altele, volumele *Forme și exegeze* — 1935, *Ariana, femeia* — 1936, *Poeme noi* — 1938, *Cinci elegii* — 1943, și, mai recent, *Rețete*. Petrecîndu-și mare parte din viață ca diplomat, departe de patrie, poezia lui Vinicius de Moraes este cea mai des străbătută de nostalgia pământului natal. În ultima vreme semnează poeme de certă inspirație populară în ziarul *Liga*, organ al mișcării țărănești din Brazilia, condusă de Francisco Juliao.

BRUSCUL POEM AL FEMEII IUBITE

Departa de pescari nesfîrșitele fluvii alunecă murind de
sete treptat
Au fost văzute noaptea mergînd spre dragoste — o,
femeia iubită e ca un izvor!

*Femeia iubită e ca ideea filozofului care suferă.
 Femeia iubită e ca un lac adormit pe un deal pierdut.
 Dar cine-i această misterioasă care trece tremurînd, cu pieptul
 ca o flacără albă ?
 Această misterioasă cu ochii, buzele și degetele într-o formă
 inexistentă ?
 Prin grîul crud, în cîmpiile de soare, pămîntul îndrăgostit
 a ridicat spre ea fața palidă a crinilor.
 Și țărani se simt transformați în prinți cu mîini
 fine și fețe transfigurate . . .
 O, femeia iubită este valul singuratic alergînd departe
 de fărouri.
 Odihnită-n adîncu-i steaua și dincolo de el.*

În romînește de Darie NOVĂCEANU

RONALD DE CARVALHO

Născut în 1893 la Rio de Janeiro, Ronald de Carvalho a murit în 1934, în urma unui accident de automobil. Și-a început activitatea sub influența simbolismului, aderînd după aceea la mișcarea modernistă din 1922. *Luz gloriosa* (Lumină glorioasă) este titlul primului său volum, urmat de *Poemas e sonetos*, *Epigramas ironicos e sentimentales*, *Toda America* și *Juegos Puerilos*. A fost de asemenea un bun eseist și istoric literar, autor al volumului în versuri *Historia da literatura do Brasil*.

BRAZILIA

*În acest ceas de soare pur,
 de palmieri tăcuți,
 de melodii rotite în vibraire,
 de limpezimi,
 scînteii
 și reflectări,
 aud cîntecul enorm al Braziliei.*

*Aud caii cascadei din Iguassú, fulgerînd.
 marginile stîncilor spălate de ploii, galopînd
 prin aerul umed, bătînd cu copite de apă în zori de vîrtejuri
 și verzi picături;*



*aud melodia ta gravă, sălbatică și grava ta melodie, Amazon,
melodia valului tău liniștit de ulei dens care
se înfige și sapă și linge malurile, mușcă
rădăcini, tirăște insule și atacă oceanul domol, ca un
taur prins cu lănci împodobite și sulifi și frunze,
și ramuri;*

*aud pământul arzând în pîntecul fierbinte al nord —
estului, pământul tremurînd sub talpa piciorului bronzat
al bofului, pământul desfăcîndu-se și rostogolindu-se
ca niște mingi surde pe drumurile din Joazeiro, pământul
rupîndu-se în fișii uscate, prelungi, calcinate, în
Crato sărac;*

*aud zgomotul deșerturilor, țipetele, ciripitul, gînguritul,
ciocurilor care adorm, tobe întinse care răsună,
timpane lovite care vibrează, guși transparente care se umflă,
aripi deschise care vijîie, vijîie, fluierături, obsesiuni,
neliniști prelungite, palide, neliniști pierdute
sub cer;*

*aud rîurile care surîd sărînd peste coastele
apăsate de soare, amestecîndu-se cu peștii
în noroiul ascunzîșurilor
și peșterilor apei;*

*aud morile de trestie rotîndu-se, gîlgîitul mîerii
căzînd în căldări, scurgerea în picături a cauciucului
din arbori înalți, junghiați de cuțite,
rămași în picioare;*

*aud topoarele tăind drumuri
și munții îngropînd trunchiuri
și zgărzile ciînilor care se numesc Taievînt,
Rupefier, Scînteie, Rechin, vinînd
prin păduri;*

*și fărurile răsufînd în lumină
și fiarele strîngînd din fălci pînă la crocodilii
care dorm în milul cald al bălților...
Aud toată Brazilia cîntînd, vijîind, strigînd, vociferînd.*

*Arbori care se leagănă,
vapoare care pleacă,
fabrici care şipă strident, răsună, ciocăne, gîfîie;*

*Conducte care explodează,
macarale care se răsucesc,
roşi care zgîlîfîie,
şini care trepidează,
rumoare de dune şi dealuri, tălăngi, nechezături,
lătrături, mugete;*

*picuratul legănat al clopotelor, lumina
rachetelor, Ouro-Preto, Bahia, Congonhas,
Sabará;*

*strigătele la Bursă ridicînd numerele ca pe nişte comete,
freamătul străşilor care se agită sub zgîrie nori,
vocile tuturor raselor pe care marea le aduce
pe pămînt;*

în acest ceas de soare pur aud Brazilia.

Toate convorbirile tale, patrie neagră, circulă prin aer...

*Discuţiile zilierilor prin cafenele,
discuţiile minerilor în galeriile de aur,
discuţiile muncitorilor de la construcţii,
discuţiile spălătorilor zgîlîfîind sitele,
discuţiile polişiştilor pe terase rurale...*

*Dar ceea ce aud înainte de toate,
în acest ceas de soare pur,
de palmieri tăcuţi,
de melodii rotite în vibraire,
de limpezimi,
de străluciri,
scînteii
şi reflectări,
este cîntecul leagănelor tale, Brazilia,
al tuturor leagănelor tale în care doarme,
cu gura umedă de lapte, senin, încrezător,
omul de mîine.*

În romîneşte de **DARIE NOVĂCEANU**
Ilustraţii de: **JOSE VENTURELLI**

JOHN
STEINBECK

IARNA
NEMULȚUMIRII
NOASTRE

Capitolul V

După ce, străbătînd Strada Ulmilor, am intrat pe mica alee pietruită cu prundiș, m-am oprit să-mi privesc casa bătrînească. Acum îmi părea altfel. Simțeam că este a mea. Nu a lui Mary, nici a tatălui meu, nici a bătrînului căpitan, ci a mea. Puteam s-o vînd, să-i dau foc, sau să mi-o păstrez.

Urcasem abia două trepte, cînd ușa cu geam din spatele casei se deschise brusc, și Allen țîșni afară strigînd:

— Unde sînt Peeks-urile? Mi-ai adus Peeks-urile?

— Nu, i-am răspuns. Și, o, minune a minunilor! el nu se porni să urle de necaz. Nici n-a strigat-o pe maică-sa, să-mi confirme că într-adevăr îi promisesem să i le aduc.

Spuse numai:

— Oh! și își văzu liniștit de drum.

— Bună seara, i-am spus, din urmă, în timp ce se depărta, iar el se opri și răspunse cu un «bună seara», de parcă ar fi rostit niște cuvinte străine pe care de-abia le învățase.

Mary intră în bucătărie și-mi zise:

— Te-ai tuns.

Cînd simte la mine vreo ciudățenie, ea o atribuie fie temperaturii, fie faptului că m-am tuns.

— Nu, micul meu zulf, nu m-am tuns.

— Mi-a ieșit sufletul pînă am făcut curat în casă.

— Ai făcut curat?

— Ți-am spus, doar, că vine Margie la cină.

— Știu, dar ce e nevoie de tot acest tîmbălău festiv?

— N-am mai avut invitați la masă de nu știu cînd.

— Așa e. Chiar așa e.

— Îți pui costumul închis?

— Nu, voi pune vechiul și decentul meu Dobbin gri.

— De ce nu îmbraci costumul închis?

— Nu vreau să-i stric dunga, trebuie să-l am pregătit pentru mîine la biserică.

— Pot să-l calc din nou, mîine dimineață.

— Am să-mi pun vechiul meu Dobbin, căruia nu-i găsești pereche în toată regiunea.

— Copii, strigă ea, să nu vă prind că vă atingeți de ceva! Am scos farfuriile de zile mari. Nu vrei să îmbraci costumul închis?

— Nu.

— Margie o să fie îmbrăcată în mare ținută.

— Lui Margie îi place vechiul meu Dobbin.

— De unde știi?

— Mi-a spus-o ea.

— Nu ți-a spus nimic.

— A trimis o scrisoare deschisă la ziar.

— Fii serios. Sper că te vei purta frumos cu ea...

— Am să-i fac curte.

— Credeam că în cinstea ei vei îmbrăca costumul închis.

— Ascultă, floricio, cînd veneam încoace, nici nu-mi păsa ce haine am să îmbrac. Dar tu, în mai puțin de două secunde, m-ai făcut să nu doresc altceva decît să îmbrac vechiul meu Dobbin.

— Numai ca să-ți arăți meschinăria?

— Bineînțeles.

— Oh! exclamă ea, cu tonul lui Allen.

— Ce servești la masă? Vreau să-mi asortez cravata la nuanța fripturii.

— Pui fript. Nu simți mirosul?

— Mi se pare că da. Mary, eu... Dar n-am mai spus nimic. De ce să mai fi spus? Nu poți să-ți înăbuși un instinct național. Se dusesese, desigur, la «Comerțul economic», fiind ziua cînd puii se vindeau cu preț redus. Mai ieftin decît la Marullo. Eu îi procur de la en-gros și nu o dată i-am explicat lui Mary în ce constă secretul acestor așa-zise reduceri de preț. Este o momeală, pentru a mai cumpăra încă vreo zece lucruri care nu reprezintă nici un chilipir, dar te trezești că le-ai cumpărat numai pentru că ți-au fost la îndemînă. Toată lumea cunoaște acest secret și, totuși, toată lumea se înghesuie la aceste vînzări pe chilipir.

Dar morala pe care i-o făcusem pînă acum, în această privință, lui Mary, florica mea, se uscaseră, și în mine, de la rădăcină. Noul

Ethan Allen Hawley merge în pas cu apucăturile naționale, și se folosește de ele ori de câte ori are prilejul.

— Sper că nu socotești că am fost neloială, zise Mary.

— Iubita mea, ce poate fi socotit virtute sau păcat în legătură cu un pui de găină?

— Erau grozav de ieftini.

— Cred că ai procedat înțelept... ca o bună gospodină.

— Ți bați joc de mine.

Allen mă aștepta în dormitor.

— Pot să mă uit puțin la sabia ta de Templier?

— Desigur. E în dulap, în colț.

El știa foarte bine unde se afla sabia. În timp ce mă dezbrăcam, scoase sabia din cutia de piele, o trase afară din teacă și ridică la lumină lama nichelată, admirându-se în oglindă în această nobilă poziție.

— Cum merge lucrarea pentru concurs?

— Ai?

— Vrei să zici: «Poftim, domnule»?

— Da, domnule.

— Te-am întrebat, cum merge lucrarea?

— O, minunat!

— Ai să reușești?

— Sigur.

— Sigur?

— Sigur, domnule.

— Poți să scoți și pălăria. E în cutia aia mare de piele, pe raft. Pana s-a cam galbejit.

Am intrat în cada cea mare și veche, cu fundul alb, sprijinită de picioare de leu. Pe vremuri, băile se făceau destul de mari, ca să te poți lăfăi în ele. Mi-am frecat tot corpul cu peria, pînă ce am uitat de Marullo și de toată ziua aceea, apoi m-am bărbierit, stînd în cadă, fără să mă privesc în oglindă, căutîndu-mi firele de păr cu virful degetelor. Cred că toată lumea va fi de acord că modul acesta de bărbierit ține de epoca decadenței. În timp ce mă pieptănam, m-am privit în oglindă. Nu-mi mai văzusem fața de multă vreme. Poți foarte lesne să te bărbierești zilnic fără să-ți vezi într-adevăr fața, mai ales dacă nici nu-ți pasă prea mult cum arată. Frumusețea este o calitate de suprafață, a pielii, dar eu cred că trebuie să emane și din interior. Mi-aș dori acest al doilea fel de frumusețe. Nu pentru că aș avea o față urîtă. Dar, pentru mine, este pur și simplu neinteresantă. Am schițat, în oglindă, câteva expresii, apoi am renunțat. Nu reușeam să exprim nici noblețe, nici amenințare, nici mîndrie, nici caraghiosluc. Era mereu aceeași față nesuferită, strîmbîndu-se.

Cînd m-am întors în dormitor, Allen își pusese pe cap pălăria de Templier, cu pană, și dacă arăt și eu atît de caraghios, purtînd-o, înseamnă că va trebui să-mi dau demisia din lojă. Cutia de pălării, sta deschisă pe jos. Este o cutie așezată pe un suport de carton acoperit cu catifea și seamănă cu o strachină întoarsă cu dosul în sus.

— Mă întreb dacă pana asta de struț poate fi albită, sau trebuie să-mi cumpăr una nouă?

— Dacă ți cumperi una nouă, mi-o dai mie pe asta?

— De ce nu? Unde este Ellen? Încă n-am auzit vocea ei tînăra și stridentă.

— Lucrează la compunerea «Iubesc America».

— Și tu?

— Eu mă mai gîndesc. Ai să ne aduci acasă niște cutii de Peeks?

— Probabil că am să uit. De ce nu vii tu într-o zi la prăvălie, să ți le iei singur?

— Bine. Te superi dacă te întreb ceva... domnule?

— Voi fi măgulit.

— E adevărat că noi stăpîneam două cvartale de pe Strada Mare?

— E adevărat.

— Și că am avut baleniere?

— Da.

— Și de ce nu le mai avem acum?

— Le-am pierdut.

— Adică cum?

— Așa, pur și simplu, le-am pierdut.

— Asta este o glumă.

— E o glumă al dracului de serioasă, dacă stai să o diseci.

— Noi, la școală, disecăm broaște.

— Bine faceți. Dar pentru broască nu-i chiar atît de bine. Pe care s-o aleg, dintre aceste frumoase cravate?

— Pe aia albastră, răspunse el, fără nici un interes. Spune-mi, după ce te îmbraci poți... ai timp să vii pînă sus, în pod?

— O să-mi fac timp, dacă e vorba de ceva important.

— Ai să vii?

— Da.

— În regulă. Eu mă duc acum sus, să aprind lumina.

— Vin și eu în două secunde, numai să-mi leg cravata.

Pașii lui pe scara fără covor ce duce la pod sunau a gol.

Dacă, în timp ce îmi înnod cravata, mă gîndesc la ceea ce fac, cravata capătă tendința de a se răsuci, dar dacă îmi las degetele să lucreze cum vor ele, nodul iese perfect. Am încredințat această misiune degetelor mele, îndreptîndu-mi gîndurile către podul bătrinei case Hawley, casa mea, podul meu. Nu este o temniță întunecoasă și plină de pinze de păianjeni, adăpostind lucrurile rupte și părăsite. Are ferestre cu ochiuri mici și atît de vechi, încît lumina care intră prin ele capătă culoarea levănțicăi, iar lumea exterioară pare tremurătoare... ca și cum ar fi văzută prin apă. Cărțile depozitate acolo nu așteaptă să fie aruncate la gunoi sau donate Institutului Naval. Ele stau instalate confortabil pe rafturile lor, așteptînd să fie redescoperite. Iar scaunele, unele demodate deocamdată, altele cu arcurile rupte, sînt mari și comode. Podul meu nu este nici măcar un loc plin de praf. Cînd se face curățenie în casă, se deretică și podul; și cum, în cea mai mare parte a timpului stă încuiat, praful n-are cum să pătrundă aici. Îmi amintesc cum, copil fiind, încercam să descifrez buchile cărților, sau cum, frămîntat de neliniști, sau în acea stare de somnolență a spiritului, care reclamă singurătatea, mă refugiam în pod și mă încolăceam într-un fotoliu mulat după forma

corpului, în lumina viorie de levănțică ce intra pe fereastră. De acolo, puteam studia grinzile mari, cioplite, care sprijină acoperișul... Puteam urmări felul în care sînt îmbinate una într-alta și fixate cu piroane de stejar. Cînd se auzea ploaia pe acoperiș, de la picătura foșnitoare pînă la mugetul averselor, locul acesta îți dădea o plăcută senzație de securitate. Atunci prindeau viață cărțile, cărțile ilustrate ale copiilor care se făcuseră mari, născuseră alți copii și dispăruseră; cărțile cu flecarul *Chatterbox* și seriile cu Rollo; cele o mie de pedepse ale Domnului: *Focul*, *Potopul*, *Valurile uriașe*, *Cutremurele* — toate cu poze; *Infernul* lui Gustave Doré, cu terținele lui Dante ca niște cărămizi pătrate în mijlocul ilustrațiilor, și basmele înduioșătoare ale lui Hans Cristian Andersen; violența și cruzimea din poveștile fraților Grimm, care făceau să-ți înghețe singele în vine, grandoarea din *Mort d'Arthur*, cu desenele lui Aubrey Beardsley, această ființă bolnăvicioasă și diformă, atît de straniu aleasă pentru a ilustra pe marele și virilul Malory.

Mi-aduc aminte că îmi spuneam cît de înțelept a fost Hans Cristian Andersen. Regele își mărturisea tainele adîncului unei fîntîni, și tainele lui rămîneau nedivulgate. Cel care spune altora taine sau povești, trebuie să se gîndească la persoana care îl ascultă sau îl citește, căci o povestire are tot atîtea versiuni cîți cititori. Fiecare ia dintr-o povestire ceea ce îi convine, sau ceea ce e în stare să ia, și transformă, astfel, povestirea după măsura lui. Unii culeg cîteva firimituri, aruncînd restul, alții cern povestea prin sita prejudecăților, alții o colorează cu propria lor desfătare. Pentru ca un cititor să se simtă în largul lui, povestirea trebuie să-i ofere unele puncte de contact. Numai atunci va putea să accepte miracolul. O poveste pentru Allen trebuie să fie altfel construită decît aceeași poveste pentru Mary a mea, și remodelată, la rîndul ei, pe măsura lui Marullo, pentru ca acesta să o savureze. Dar poate că tot *Fîntîna lui Hosay*, din basmele lui Andersen, este ascultătorul cel mai bun. Ea se mulțumește să asculte, iar ecoul pe care-l trimite înapoi este potolit și se risipește repede. Cred că noi toți, sau cei mai mulți dintre noi, sîntem adepții acelei științe din secolul al XIX-lea, care nega existența oricărui fenomen pe care nu putea să-l măsoare sau să-l explice. Fenomenele pe care oamenii nu le puteau explica, existau în continuare, dar, bineînțeles, fără binecuvîntarea oamenilor. Ceea ce nu ne puteam explica, noi nu voiam să observăm, și între timp o bună parte a lumii a fost lăsată pe mîna copiilor, a oamenilor săriți la mînte, a celor săraci cu duhul și a misticilor, pe care îi interesa mai mult ceea ce există decît de ce există. Atîtea lucruri vechi și frumoase rămîn depozitate în podul lumii, din pricină că nu le dorim în jurul nostru, dar nici nu avem curajul să le auzvîrim! De o grindă a tavanului atîrnă un bec simplu, fără abajur. Podul e pardosit cu scînduri de pin, cioplite cu barda, late de jumătate de metru și groase de cinci centimetri, formînd un suport solid pentru grămezile ordonate de cufere și cutii, de lămpi și vase de flori învelite în hîrtie, și tot felul de bibelouri exilate. Lumina strălucea blînd deasupra generațiilor de cărți din rafturile de bibliotecă — toate curate și fără urmă de praf. Mary a mea urmărește praful în modul cel mai riguros, nu admite nici un compromis și, pe deasupra, iubește

ordinea ca un sergent major. Cărțile sînt aranjate după mărime și culoare.

Allen își sprijinise fruntea de ultimul raft al unui dulap și privea, superior, cărțile. Mina lui dreaptă se odihnea pe mînerul săbiei de Templier, pe care o ținea cu vîrfurile în jos, ca pe un baston.

— Întruchipezi o imagine simbolică, fiul meu. S-ar putea numi: «Tinerețea, Războiul și Cunoașterea».

— Vreau să te întreb: spuneai că există pe aici niște cărți în care putem găsi cîte ceva.

— Ce anume?

— Niște texte patriotice pentru lucrarea noastră.

— A, da. Texte patriotice. Ce părere ai de asta? «E viața oare atît de scumpă sau pacea atît de dulce, încît să fie nevoie să le cumpărăm cu prețul lanțurilor sau al sclaviei? Nu îngădui aceasta, Doamne Atotputernic! Nu știu ce vor face alții, dar mie dă-mi sau libertatea, sau moartea!»

— Grozav! Asta ne trebuie.

— Bineînțeles. Pe atunci, pe pămîntul nostru trăiau uriași.

— Aș fi vrut să trăiesc și eu pe vremurile alea. Corăbii de pirăți! Oh, măi băiete! Bang-bang! Sus steagul! Corăbii cu aur, doamne înveșmîntate în rochii de mătase și gătite cu bijuterii. Grozav mi-ar fi plăcut să trăiesc pe vremea aia. Unii dintre strămoșii noștri au făcut piraterie — da, au făcut. Chiar tu ne-ai spus.

— Au făcut un fel de piraterie cu mînuși. Ei își ziceau «armatori.» Viața lor nu era chiar atît de idilică, așa cum ne pare nouă de la distanță. Mîncau carne sărată de vacă și pesmeți. Și pe vremea aceea mai exista și scorbutul.

— Nu mi-ar păsa mie de asta! Eu aș pune mîna pe aur, și l-aș căra acasă. Cred că acum nu mai e voie să procedezi așa.

— Nu, acum pirateria este mai cuprinzătoare și mai bine organizată. I se spune diplomație.

— Un băiat de la școala noastră a cîștigat două premii la televiziune — o dată cincizeci de dolari, și pe urmă două sute. Ce părere ai de asta?

— Probabil că e deștept.

— Ăla? Da de unde. El zice că este vorba de un truc. Trebuie să prinzi mișcarea și apoi să combini o șmecherie.

— Șmecherie?

— Da. De pildă, să declari că ești infirm, sau ocupîndu-te cu creșterea broaștelor, ești singurul sprijin al bătrînei mame. Asta asigură interesul publicului, și organizatorii te aleg pe tine. Băiatul despre care îți vorbesc are niște reviste în care sînt publicate toate concursurile de pînă acum. Pot să cumpăr și eu una din revistele astea, tăticle?

— Ei, pirateria și-a trăit traiul, dar mi se pare mie că instinctul mai dăinuiește încă.

— Cum adică?

— Adică, instinctul de a dobîndi ceva pe gratis. De a te îmbogăți fără să depui nici un efort.

— Pot să cumpăr revista?

— Credeam că treburile astea sînt compromise, de cînd cu scandalul Payola¹.

— Ei, drace, nu! Adică, nu, domnule! Au mai modificat condițiile, pe ici pe colo. Grozav mi-ar place să-mi pice și mie ceva din prada aia!

— Chiar pradă e, nu-i așa?

— Tot biștari se cheamă, oricum ai face rost de ei.

— Nu cred asta. Banilor le este indiferent, dar nu și celui care și-i procură în felul ăsta.

— Nu înțeleg de ce. Doar nu e nimic ilegal. Ce, chiar unii dintre oamenii cei mai importanți din țara noastră...

— Charles, fiul meu, fiul meu!

— Adică, de ce Charles?

— Vrei cu tot dinadinsul să fii bogat, Allen? E nevoie să fii bogat?

— Crezi că mie îmi convine să n-am și eu motocicletă? Vreo douăzeci dintre colegii mei au motociclete. Și crezi că te simți bine, cînd familia ta nu are nici măcar o mașină, fără să mai vorbim de televizor?

— Cred că te simți rănit adînc...

— Tu nu știi cum e asta, tăticule. Într-o zi, în ora de curs, am făcut o lucrare despre străbunicul meu, căpitanul de balenieră.

— A și fost.

— Toată clasa a izbucnit în hohote de rîs. Știi cum m-au poreclit? «Pui de balenă.» Ție ți-ar place așa ceva?

— Nu prea mi-ar place.

— N-ar fi chiar atît de rău dacă ai fi măcar avocat sau ai lucra într-o bancă, sau ceva în genul ăsta. Știi ce am să fac cu primii bani din prada pe care am să pun mîna?

— Nu, ce?

— Am să-ți cumpăr un automobil, ca să nu te mai simți atît de prost cînd vezi că toți ceilalți au cite o mașină.

— Mulțumesc, Allen, i-am spus.

Gittejul mi se uscăse.

— Oh, n-ai pentru ce! Tot nu pot căpăta permis de conducere deocamdată.

— Ai să găsești, în lada de acolo, toate discursurile importante din istoria noastră, Allen. Sper că ai să citești citeva.

— Am să citesc. Trebuie.

— Desigur. Noroc la vinătoare!

Am coborît fără zgomot pe scări, umezindu-mi buzele. Allen avea dreptate. Mă simțeam prost.

M-am așezat în fotoliul meu cel mare, sub lampa de citit, și Mary mi-a adus ziarul.

— Ești o mîngiere, Mary...

— Costumul ăsta e chiar frumos.

— Știi să pierzi, și știi să gătești.

— Cravata se potrivește cu ochii tăi.

¹ Scandal provocat cu ocazia mituirii jurilor de la concursurile organizate de televiziunea americană. (N. tr.)

— Tu complotezi ceva. Pot s-o jur. Dacă îmi mărturisești taina ta, îți vînd și eu o taină.

— Dar eu n-am nici o taină, zise ea.

— Inventează una!

— Nu pot. Hai, Ethan, spune-mi!

— Nu ascultă vreo ureche de copil pe la uși?

— Nu.

— Margie Young-Hunt a venit azi la prăvălie. Pretindea că i s-a terminat cafeaua. Cred că e pur și simplu amorezată de mine.

— Hai spune, spune!

— Vorbeam despre ghicit, și i-am spus că ar fi interesant să repetăm experiența, și să vedem dacă ies cărțile la fel.

— N-ai spus asta!

— Ba am spus. Și ea mi-a răspuns că ar fi interesant.

— Dar ție nu-ți plac asemenea lucruri.

— Ba îmi plac, dacă ies bine.

— Crezi că o să ghicească din nou astă seară?

— Dacă ți-ai da osteneala să-mi ghicești gîndurile, ai afla că tocmai pentru asta vine.

— Oh, nu! Am invitat-o eu.

— După ce te-a stîrnit ea.

— Ea nu-ți prea place...

— Dimpotrivă. Începe să-mi placă foarte mult, și chiar încep s-o respect.

— Tare aș vrea să pot ghici cînd ești pus pe glume.

În clipa aceea Ellen intră, atît de încet, încît nu puteai bănuia dacă ascultase discuția noastră, dar mi s-a părut că trăsese într-adevăr cu urechea. Ellen are treisprezece ani, femeiușcă din creștet pînă la tălpi, dulce și tristă, veselă și gingașă, bolnăvicioasă cînd are ea interes. Este într-un stadiu asemănător aluatului, care începe să crească. Poate că va fi frumoasă, poate că nu. Este lipicioasă, se lipește de mine, suflă chiar în obrazul meu, cu răsufierea dulce a unei vițelușe. Și îi place să te mîngîie.

Ellen se aplecă peste brațul fotoliului, și umărul ei mic și fin se atinse de umărul meu. Își plimbă un deget trandafiriu de-a lungul mîneicii vestonului, pînă la perişorii de pe încheietura mîinii, gîdilîndu-mă. Perişorii blonzi de pe brațul ei străluceau în lumina lămpii, ca un puf auriu. E o ființă rafinată, dar cred că toate femeiuștile sînt rafinate.

— Ți-ai dat cu lac pe unghii, i-am spus.

— Mama îmi dă voie, dacă este roz. Unghiile tale sînt aspre.

— Serios?

— Dar sînt curate.

— Le-am frecat cu periuța.

— Nu pot să sufăr unghiile negre, ca ale lui Allen.

— Poate că pur și simplu nu poți să-l suferi pe Allen.

— Nu pot să-l sufăr.

— Bine faci. De ce nu-l omori?

— Ești un prost.

Își strecură degetele pe după urechea mea. Probabil că încă de pe acum unii băieți devin, în fața ei, foarte nervoși.

— Am aflat că lucrezi la compunere.
— Puturosul ăla ți-a spus?
— E bună?
— O, da! Foarte bună. cînd o să fie gata, am să ți-o dau s-o citești.

— Mă simt onorat. Văd că te-ai îmbrăcat ca de sărbătoare.
— Vechitura asta? Îmi păstrez rochia nouă pentru mline.
— Bună idee. Acolo vor fi și băieți.
— Nu pot suferi băieții. Îi urăsc.
— Știu că îi urăști. Deviza ta este ostilitatea. Nici mie nu-mi prea plac. Acum ridică-te un minut. Vreau să citesc ziarul.
— S-a smucit, ca o vedetă de cinema de prin 1920, și s-a răzbunat pe loc.

— Cînd ai să fii și tu bogat?
Da, o să dea mult de furcă bărbaților! Instinctul mă îndemna să pun mîna pe ea și să-i trag cîteva la fund, dar ar fi fost exact ceea ce își dorea. Cred că avea ochii fardați. În ei licărea tot atît de puțină milă ca în ochii unei pantere.

— Vinerea viitoare, i-am răspuns.
— Aș vrea să te grăbești. M-am săturat să fiu săracă.
Și se furișă repede afară.
Și cînd te gîndești că mai ascultă și pe la uși! O iubesc, și faptul acesta este ciudat, pentru că ea întrușipează tot ceea ce detest la ceilalți oameni — dar totuși, o iubesc.

N-am reușit să citesc ziarul. Nici nu apucasem să-l deschid, cînd sosi Margie Young-Hunt. Era coafată — coafată la coafor. Cred că Mary s-ar pricepe să explice ce coafură avea. Eu nu.

De dimineață, Margie, femeia care venise să cumpere cafea, se pregătise pentru mine ca o capcană de prins urși. Acum, seara, ținta ei era Mary. Dacă fundul i se legăna, legănarea nu mai era vizibilă. Dacă sub taiorul ei corect era un corp, corpul se ascundea. Era un musafir perfect — față de o altă femeie — săritoare, fermecătoare, măgulitoare, atentă, modestă. Cu mine se purta de parcă aș mai fi îmbătrînit de azi dimineață cu patruzeci de ani. Ce fenomen uluitor e o femeie! Eu pot să le admir, în diferitele lor comportări, chiar dacă nu le înțeleg motivele.

În timp ce Margie și Mary își depăneau agreabila introducere: «Cum ți-ai făcut părul? ... «Îmi place foarte mult ... «Asta-i culoarea care te prinde, ar trebui să porți totdeauna culoarea asta» — inofensive semnale de recunoaștere ale femeilor — mi-am amintit de cea mai femeiască istorie pe care am auzit-o vreodată. Două femei se întîlnesc. Una din ele strigă: «Ce-ai făcut cu părul? Parc-ar fi o perucă!» — «Este chiar o perucă». — «Să știi că nici nu se cunoaște».

Poate că aici există niște reacții mai adînci decît acelea pe care le cunoaștem sau avem dreptul să le cunoaștem.

Cina a constatat dintr-o înșiruire de exclamații referitoare la calitățile puiului fript, și de asigurări că porțiile au fost mai mult decît suficiente. Ellen a studiat-o pe musafira noastră cu un ochi care înregistra fiecare detaliu al coafurii și machiajului. Și atunci am înțeles cît de tinere încep ele să-și exerseze examinarea minuțioasă pe care își bazează ceea ce se numește intuiția feminină. Ellen se ferea de

privirile mele. Ea știa că țintise în mine ca să mă ucidă, și se aștepta la răzbunare. Foarte bine, sălbatica mea fecioară! Mă voi răzbuna în modul cel mai crud pe care ți-l poți imagina. Am să dau uitării toată povestea.

Era o cină bună, prea sățioasă și cu prea mult din toate, așa cum sînt desigur dineurile date de diverse asociații, și mai era, pe deasupra, și un munte de farfurii pe care nu le întrebuițam de obicei. Iar, la sfîrșit, cafea, ceea ce de asemenea nu obișnuim.

- Nu te împiedică să dormi?
- Nimic nu mă împiedică să dorm.
- Nici chiar eu?
- Ethan!

După aceea a urmat războiul ucigător, dar tăcut, pe tema vaselor de spălat.

- Lasă-mă să-ți ajut.
- De loc. Ești musafir.
- Atunci lasă-mă cel puțin să le duc.

Privirea lui Mary căuta spre copii, iar gîndul ei se îndrepta asupra lor ca o baionetă. Ei știau ce trebuia să urmeze, dar nu puteau face nimic.

— Copiii fac totdeauna treaba asta, zise Mary. Le place foarte mult. Și o fac atît de bine! Sînt mîndră de ei.

- Ce frumos! Azi nu mai întilnești asemenea copii.
- Știu. Avem marele noroc că ei vor să ne ajute.

Puteam să citesc în gîndurile lor, care se zbăteau căutînd o salvare, imaginînd cum să încurce lucrurile, cum să se prefacă bolnavi, cum să scape pe jos frumoasele și vechile noastre farfurii. Probabil că și Mary le-a citit intențiile criminale.

— Ceea ce e uimitor, zise Mary, e că ei nu sparg niciodată nimic, n-au ciobit nici măcar un pahar.

- Sînteți norocoși! zise Margie. Cum i-ați deprins?

— Nu i-am deprins. La ei e o pornire naturală. Știi, unii oameni sînt stîngaci de la natură, dar Allen și Ellen sînt îndemînateci de la natură.

M-am uitat la puști, să văd cum înghit hapul. Își dădeau seama că au fost prinși la strîmtoare. Cred că, în sinea lor, se întrebau dacă și Margie Young-Hunt își dă seama de situație. Încă mai căutau o ieșire. Le-am aruncat colacul de salvare.

— Desigur că le place să audă complimente, spusei, însă acum îi reținem. Au să piardă filmul, dacă nu-i lăsăm să plece imediat.

Margie a avut bunătatea de a nu izbucni în rîs, iar Mary mi-a aruncat o privire rapidă și uimită, de admirație. Copiii nici nu ceruseră să se ducă la cinema.

Chiar dacă, fiind de față, adolescenții nu fac nici un zgomot, totuși parcă e mai multă liniște în absența lor. Cînd sînt acasă, aerul din jurul lor e în fierbere. După ce au ieșit, întreaga casă parcă respiră ușurată și își revine în fire. Nu e de mirare că spiridușii invadează numai casele în care există adolescenți.

Noi trei am început să dăm tîrcoale, precauți, subiectului pe care-l știam inevitabil. Eu m-am dus la vitrina cu geam și am scos trei pahare în formă de crin, cu picior lung, aduse din Anglia, Dumnezeu

știe de cînd. Apoi am turnat în ele, dintr-o cană de patru litri și jumătate, învelită cu împletitură de pai afumat și decolorat de vreme.

— Rom de Jamaica, am spus. Hawley-ii au fost marinari.

— Trebuie să fie foarte bătrîn, zise Margie Young-Hunt.

— Mai bătrîn decît dumneata, decît mine sau chiar decît tatăl meu.

— O să ți se urce la cap, zise Mary. Dar bine, asta înseamnă o ade-vărată petrecere! Ethan îl scoate numai la nunți și la înmormîntări. Crezi că este bine, iubitele? Adică, vreau să zic, tocmai înainte de Paște?

— Nici împărțășania nu se face din coca-cola, draga mea.

— Mary, nu ți-am văzut niciodată soțul atît de vesel.

— Cauza este norocul pe care i l-ai ghicit tu, zise Mary. L-a schimbat peste noapte.

Ce mașinărie înspăimîntător de complicată este organismul ome-nesc! O îngrămădire de instrumente de calcul, cadrane, contoare, dintre care putem citi numai cîteva, și poate că nici pe acelea nu le citim tocmai cum ar trebui. Am simțit, iscîndu-se brusc, în pînțece, o durere ascuțită, ca și cînd m-ar fi atins un fier înroșit, apoi pornind în sus, străpungîndu-mă pînă sub coaste. În urechi îmi vijia un vînt puternic, strivindu-mă ca pe o biată corabie căreia i s-ar rupe catargul mai înainte de a reuși să-și coboare pînzele. Aveam un gust sălcu în gură, iar camera se ridica și cobora ca în joaca talazurilor. Fiecare semnal de alarmă îmi transmitea « pericol », « catastrofă », « ciocnire ». Durerca m-a cuprins în timp ce treceam prin spatele scaunelor pe care ședeau doamnele, și m-a silit să mă încovoi, tremurînd; apoi, la fel de brusc, mi-a trecut. M-am îndreptat din șale, continuînd să merg; femeile nici n-au băgat de seamă ce se întîmplase. Înțeleg cum de au putut oamenii să creadă cîndva că pot fi posedați de diavol. Nu sînt prea sigur dacă nu cred și eu în ceva asemănător. Să fii posedat! E ca și cum o forță străină de tine caută să iasă cu orice preț în afară, o forță căreia i te împotrivești din toate fibrele ființei tale, dar totuși pierzi lupta, și, declarîndu-te învins, încerci să trăiești mai departe făcînd pace cu năvălitorul. Violare — acesta este cuvîntul potrivit pentru o asemenea stare, dacă vrem să ne gîndim la sonori-tatea unui cuvînt inconjurat de flăcări albastre, ca o lampă de sudură.

Glasul scumpei mele Mary se făcu auzit prin clipa de durere. Spunea:

— Aflarea unor lucruri plăcute nu poate face rău nimănui.

Mi-am încercat vocea; avea un timbru puternic și sănătos. Am rostit:

— Un strop de speranță, chiar cînd nu mai există nici un fel de speranță, nu-i prinde rău nimănui.

Și, punînd cana la locul ei în vitrină, m-am întors la scaunul meu și am băut o jumătate de pahar de rom vechi și aromat; m-am așezat, picior peste picior, înclîștindu-mi mîinile, una de alta, în poală.

— Nu-l înțeleg, zicea Mary. N-a dat niciodată vreo importanță ghicitului în cărți, își bătea joc de treburile astea. Pur și simplu, nu înțeleg.

Vîrfurile nervilor mei foșneau ca o iarbă uscată, bătută de vîntul iernii, iar degetele mi se albiseră de înclîștare.

— Voi încerca să-i dau o explicație doamnei Young — lui Margie, am zis. Mary descinde dintr-o familie irlandeză nobilă, dar săracă.

— Nu eram chiar atât de săraci !
 — Nu-ți dai seama, după felul cum vorbește ?
 — Din moment ce mi-ai atras acum atenția...
 — Bunica lui Mary a fost sanctificată, sau s-ar cuveni să fie ;
 era o adevărată credincioasă, nu-i așa, Mary ?

Aveam impresia că în sufletul dragei mele se preciza o undă de ostilitate. Dar am continuat.

— Totuși, ea nu se sfia să creadă în stafii, deși existența lor nu este prea conformă cu dogma strictă și consecventă a creștinismului.

— Dar asta e altceva...

— Bineînțeles că e altceva, draga mea. Aproape fiecare lucru e altceva decât ni se pare. Poți să nu crezi în ceea ce nu știi cum arată ?

— Fii atentă ! zise Mary. Vorbele lui îți întind o cursă !

— Nu mi-e teamă. Eu nu mă pricep nici să ghicesc, nici să prezic viitorul. Dar cum pot să nu cred în ghicit ? Cred că există, de vreme ce se practică !

— Dar nu ești convinsă că reprezintă vreun adevăr.

— Adevărul este că milioane de oameni se duc la ghicitori, și plătesc pentru ca să li se ghicească. Este de ajuns ca să devină interesant, nu ?

— Dar tu nu crezi.

— O clipă ! Nu afirm că nu cred, ci doar că nu știu. Nu e totuna ? Nu știu ce vine mai întâi — adevărul sau ghicitul ?

— Cred că înțeleg ce vrei să spui.

— Înțelegi ?

Mary nu era prea încântată.

— Să zicem că omul care ghicește este sensibil față de unele evenimente, care trebuie să se întâmple oricum. Asta voiai să spui ?

— Asta-i altceva. Dar cum pot să știe cărțile ce se va întâmpla ?

— Cărțile n-ar putea nici măcar să se clintească din loc, dacă nu le-ar întoarce cineva.

Margie nu se uita la mine, dar eram sigur că, simțind-o pe Mary din ce în ce mai nemulțumită de mine, voia să afle ce atitudine trebuie să adopte.

— Dacă am face o experiență ? am întrebât.

— E ridicol. Cărțile nu prea vor să fie supuse la experiențe ; totuși nu strică să încercăm. Cum vrei să procedăm ?

— Dar nici nu v-ai atins de rom !

Își ridicară paharele în același timp, sorbiră o înghițitură și le așezară pe masă. Mi-am băut și eu romul, și am scos din nou cana.

— Ethan, crezi că e bine ?

— Da, draga mea. — Mi-am umplut paharul. — De ce nu poți să dai cărțile legată la ochi ?

— Trebuie să spun și ce reprezintă.

— Ce-ar fi dacă le-ar da Mary, sau eu, și le-ai citi dumneata ?

— Trebuie să se creeze o intimitate între ghicitor și cărți, dar, nu știu... am putea să încercăm.

— Eu cred că, dacă ne-am hotărât să încercăm, trebuie să respectăm regulile obișnuite, spuse Mary.

Este felul ei de totdeauna. Nu-i plac schimbările — adică nu-i plac micile schimbări. Pe cele mari le suportă ca nimeni altul ; leșină,

văzînd o tăietură la un deget, dar, văzînd o beregată spintecată, e în stare să rămînă calmă și chiar să sară în ajutor. Mă simțeam oarecum jenat, pentru că, deși îi spusese lui Mary că mai discutase cu Margie despre treburile astea, acum ne prefăceam că ne gîndim pentru prima oară la ele.

— Am mai vorbit despre asta azi dimineată.

— Da, cînd am venit să cumpăr cafea. Discuția m-a urmărit toată ziua. Am adus și cărțile.

Mary are tendința de a confunda concentrarea cu supărarea, și supărarea cu violența, iar violența o înspăimîntă. Este o spaimă pe care i-au sădit-o în suflet niște unchi bețivi, demni de rușine. Simțeam cum începe să o cuprindă teama.

— E o prostie, am spus. Mai bine hai să jucăm cazino.¹

Margie înțelise tactica mea, o cunoștea, și probabil că o mai folosisese.

— Sînt de acord.

— Viitorul meu e asigurat. Voi fi un om cu avere. Asta mi-ajunge.

— Vezi, ți-am spus că el nu crede nici o iotă. Te plimbă cu vorba, și în cele din urmă refuză să ia parte la joc. Uneori mă aduce într-un hal de enervare...

— Da? Niciodată nu mi-ai spus asta în față. Ai fost întotdeauna doar soția mea iubitoare.

E ciudat cum uneori poți simți undele care trec prin aer și se întretaie — nu întotdeauna, numai uneori. Mary nu-și folosește mintea pentru o gîndire organizată și poate că, din această cauză, este mai receptivă la impresii. În cameră se accentua încordarea. Îmi trecu prin minte gîndul că poate, de acum înainte, Margie nu va mai fi prietena ei cea mai bună — poate că, de azi, Mary nu se va mai simți atît de bine în prezența ei.

— Zău că aș vrea să văd și eu cum se ghicește în cărți. Nu mă pricep de loc. Totdeauna mi s-a spus că asta este o îndeletnicire a țigăncilor. Dumneata ești țigancă? Cred că n-am avut niciodată ocazia să cunosc o țigancă.

— Ca fată, avea un nume rusesc, dar ea e din Alaska, zise Mary.

Aceasta era, deci, explicația pomeților ei lați:

— Mary, există o taină pe care încă nu ți-am spus-o pînă acum, și anume cum am ajuns noi în Alaska, zise Margie.

— A fost în stăpînirea rușilor, intervenii eu. Noi am cumpărat-o de la ei.

— Da, dar ați știut că fusese un loc de surghiun, ca Siberia, dar pentru crime mai grave?

— Ce fel de crime?

— Cele mai înspăimîntătoare. Străbunica mea a fost surghiunită în Alaska pentru vrăjitorie.

— Ce anume făcea?

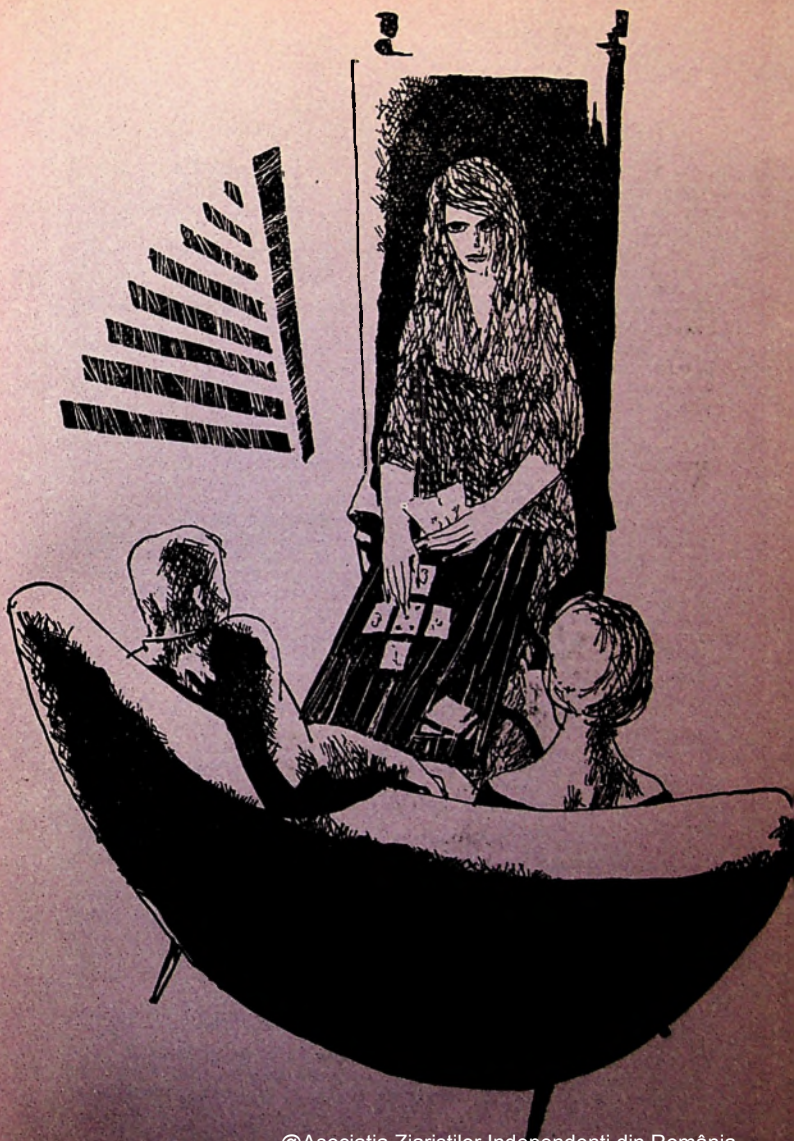
— Făcea să se dezlănțuie furtuna.

Am rîs.

— Va să zică ocupația dumitale este ereditară?

— Nu. Ea chema furtunile.

¹ Vechi joc de cărți.



— Dumneata ghicești în cărți — ceea ce e, poate, același lucru.
— Nu-i adevărat, glumești, spuse Mary.
— Poate că glumesc, Mary, dar spun adevărul. Vrăjitoria era considerată drept crima cea mai îngrozitoare, mai îngrozitoare decât omorul. Mai păstrez actele străbunicii — numai că, bineînțeles, sînt în rusește.

— Știi să vorbești rusește?

— Foarte puțin.

Am spus:

— Poate că și astăzi vrăjitoria continuă să fie crima cea mai gravă.

— Acum înțelegi ce am vrut să spun? întrebă Mary. El sare de la o idee la alta. Niciodată nu știi ce gîndește. Noaptea trecută s-a... adică azi dimineață s-a trezit înainte de a se lumina. A plecat la plimbare.

— Sînt un mizerabil, am spus. Nelegiuit, sălbatec și incorijibil.

— Aș vrea ca Margie să dea cărțile, dar așa cum știe ea, fără amestecul tău. Dacă ne tot întindem la vorbă, se întorc copiii și n-o să mai putem face nimic.

— Iertați-mă o clipă, le-am spus eu.

Am urcat în dormitor. Sabia se odihnea pe pat, iar cutia de pălării, deschisă, pe jos. Am intrat în baie și am tras apa la closet. Cînd se trage apa, se aude în toată casa. Am muiat în apă rece o cîrpă și mi-am apăsător pe frunte, și mai ales pe ochi. Îi simțeam ieșindu-mi din orbite. Apa rece mi-a făcut bine. M-am așezat pe capacul closetului și mi-am vîrît toată fața în cîrpa udă; cînd s-a încălzit, am udat-o iar. Întorcîndu-mă prin dormitor, am luat din cutie pălăria de Templier cu pană, și, așezîndu-mi-o pe cap, am coborît scara în ritm de marș.

— Oh, nebunule, zise Mary.

Părea înveselită și ușurată. Încordarea apăsătoare dispăruse din atmosferă.

— Oare se poate innălbi o pană de struț? S-a îngălbenit.

— Cred că se poate. Trebuie să-l întreb pe domnul Schultz.

— Am să i-o duc luni.

— Aș vrea ca Margie să-ți dea în cărți, zise Mary. Țin foarte mult.

Am pus pălăria pe stîlpul cu care se termină balustrada scării. Stîlpul aducea cu un amiral beat, dacă un astfel de amiral există.

— Adu masa de jucat cărți, Eth.

Am luat-o din dulapul din vestibul, și i-am aranjat picioarele.

— Lui Margie îi place să stea pe un scaun cu spătarul drept.

— I-am adus un scaun de sufragerie.

— Ce trebuie să facem noi?

— Să vă concentrați, zise Margie.

— La ce să ne gîndim?

— Pe cît se poate, la nimic precis. Cărțile sînt în poșeta mea, colo pe canapea.

Totdeauna mi-am închipuit că niște cărți de ghicit trebuie să fie pătate cu grăsimi, groase, cu colțurile îndoite, dar cărțile lui Margie erau curate și luceau de parcă ar fi avut o pojghită de

material plastic. Erau mai lungi și mai înguste decât cărțile de joc, și păreau mai multe de cincizeci și două. Margie, stînd dreaptă pe scaun, începu să le amestece. Vedeam niște poze în culori vii, succedîndu-se în formații complicate. Denumirile erau scrise în franțuzește: *l'empereur, l'ermite, le chariot, la justice, le mat, le diable*¹ pămînt, soare, lună, stele, și culori de verde, de roșu, de ghindă, și bani — cred — dacă *denier*² înseamnă bani, deși desenul reprezenta o roză heraldică; fiecare suită avea și *roi, reine* și *chevalier*³. Apoi, au apărut niște cărți stranii — desene tulburătoare: un turn despîcat în două de un fulger, o roată a norocului, un om atîrnînd cu capul în jos, dintr-o spînzurătoare, numit *le pendu*⁴, și Moartea — *la mort*, un schelet purtînd o coasă.

— Sînt cam lugubre, am spus. Desenele înseamnă chiar ceea ce par să însemne?

— E în funcție de poziție. Dacă vin cu capul în jos, înseamnă exact contrariul.

— Semnificația lor se poate schimba?

— Da. Asta e interpretarea.

Din clipa în care luă cărțile în mînă, Margie deveni gravă. Mîinile ei, în bătaia luminii, spuneau ceea ce observasem și mai înainte, anume că era mai în vîrstă decât părea.

— Unde ai învățat să dai în cărți? am întrebato.

— Priveam cum le dădea bunica, iar mai tîrziu am început să le iau cu mine pe la petreceri — cred că era un mod de a atrage atenția.

— Crezi în cărți?

— Nu știu. Uneori se petrec lucruri ieșite din comun. Nu știu.

— Este posibil ca ghicitul în cărți să fie o metodă de a te concentra — un exercițiu psihic?

— Uneori mi se pare că așa și e. De obicei, de cîte ori constat că am dat unei cărți o semnificație pe care nu o avea mai înainte, tocmai atunci se și potrivește.

Mîinile ei păreau niște ființe vii, în timp ce amesteca și tăia, amesteca și tăia din nou, trecîndu-mi apoi mie cărțile să le tai.

— Cui să-i ghicesc?

— Ghicește-i lui Ethan, strigă Mary. Să vedem dacă va ieși la fel ca ieri.

Margie se uită la mine.

— Păr de culoare deschisă, ochi albaștri. Ai sub patruzeci de ani? mă întrebă.

— Exact.

— Regele de verde. Îl caută în pachetul de cărți. Țista ești dumneata.

Era un desen reprezentînd un rege purtînd coroană și hlamidă, și ținînd în mînă un imens sceptru, colorat în roșu și albastru. Dede-subt era scris *Roi du Bâton*. Așeză cartea cu fața în sus și amestecă din nou restul de cărți. Apoi începu să le dea repede, vorbind în același timp, cu un glas monoton. Așeză o carte deasupra cărții

¹ Împăratul, pustnicul, căruța, dreptatea, catargul, diavolul.

² Bani.

³ Rege, regină, valet.

⁴ Spînzuratul.

mele. «Asta te acoperă.» Alta de-a latul. «Asta îți trece de-a curmezișul.» Una în partea de sus. «Asta ți-e cununa». Una jos. «Asta ți-e temelie. Asta în față, asta în spatele dumatăle». Cărțile formau, pe masă, o cruce. Apoi puse repede, la stînga crucii, patru cărți la rînd, zicînd:

— Dumneata, casa dumatăle, speranțele, viitorul dumatăle.

Ultima carte era omul spînzurat cu capul în jos, *le pendu*, dar, din locul unde ședeam eu, de partea cealaltă a mesei, îl vedeam cu capul în sus.

— Va să zică, asta îmi rezervă viitorul.

— Poate să însemne o salvare, zise ea.

Își plimbă arătătorul pe lingă conturul buzei inferioare.

— Se văd bani? întrebă Mary.

— Da, se văd, răspunse ea distrată. Și, pe neașteptate, strînse cărțile, le amestecă de mai multe ori și le reășternu, murmurînd din nou cuvintele rituale. Părea că nu cercetează fiecare carte în parte, ci vede dintr-o dată întreaga formație, iar ochii ei aveau o privire încreșoșată și vagă.

Joacă tare, mi-am spus în sinea mea, cu procedeul ăsta dă gata asistența, pe la cluburile feminine — și oriunde. Probabil că și Pythia arăta la fel de rece, gravă și impresionantă. Dacă reușești să îți oamenii în tensiune, cu sufletul la gură, într-o expectativă cit mai îndelungată, ei au să creadă orice le spui — și nu e vorba de șarlatanie, ci de tehnică, de dozarea timpului. Femeia asta își irosea talentul pentru niște voiajori comerciali. Dar ce voia de la noi, de la mine? Brusc, strînse cărțile, le făcu pachet și le băgă în cutia roșie pe care scria: *I. Muller & Cie, Fabrique de Cartes*.

— Acum nu mai pot să ghicesc, zise ea. Mi se întimplă, cîteodată.

Mary zise, cu sufletul la gură:

— Ai văzut în cărți ceva, și nu vrei să spui?

— Oh, ba da, am să vă spun! Odată, pe cînd eram mică, am văzut un șarpe schimbîndu-și pielea, un șarpe cu clopoței din Munții Stîncosî. Am stat și am privit această transformare, de la început și pînă la sfîrșit. Ei, bine, în timp ce mă uitam acum în cărți, ele au dispărut deodată, iar în locul lor a apărut șarpele acela care își schimba pielea; pe jumătate, pielea îi era prăfuită și zdrențăroasă, iar cealaltă jumătate era nouă și strălucitoare. Ghiciți voi sensul.

— Pareai intrată în transă, am spus. Ți s-a mai întimplat vreodată?

— De trei ori.

— Și a avut vreun sens deosebit?

— Nu, după cîte îmi amintesc.

— Ți-a apărut de fiecare dată șarpele?

— O, nu! Erau alte imagini, dar la fel de ciudate.

— Poate că asta înseamnă schimbarea soartei lui Ethan, zise Mary cu înșuflețire.

— Dar ce, el e un șarpe cu clopoței?

— Oh! Înțeleg ce vrei să spui...

— Simt că mi se încrește pielea, zise Margie. Cîndva, în copilărie, șerpui, îmi erau oarecum simpatici dar, cînd am mai crescut, nu le-am mai putut suporta prezența. Cînd îi văd, mi se încrește toată pielea. Acum, e mai bine să plec.

— Ethan poate să te conducă pînă acasă.

— Nici nu-mi trece prin cap să accept.

— Mi-ar face plăcere să te conduc.

Margie zîmbi către Mary:

— Ține-l aici, alături de tine. Tu nu știi ce înseamnă să n-ai bărbat.

— Prostii, spuse Mary. Dacă tu ai mișca un singur deget, ți-ai găsi imediat un bărbat.

— Așa am procedat înainte vreme. Dar nu e bine. Dacă bărbații se prind atît de lesne, înseamnă că nu e cine știe ce de capul lor. Ține-ți-l acasă. Să nu pună alta mîna pe el. — Vorbind, își îmbrăca haina; se grăbea să dispară cît mai iute. — Cina a fost delicioasă. Sper să mă invitați și altă dată. Iartă-mă că n-am mai putut ghici, Ethan.

— Te vedem miine, la biserică?

— Nu. Plec astă seară la Montauk.

— Dar acolo vremea e încă friguroasă și umedă.

— Îmi place să privesc răsăritul acolo, pe mare. Noapte bună. Mai înainte ca eu să apuc să-i deschid ușa, ea și ieșise afară, de parcă ar fi urmărit-o cineva.

— Nu știam că pleacă astă seară din oraș, zise Mary.

Nu puteam să-i răspund că nici Margie nu-și cunoscuse pînă acum această hotărîre.

— Ethan, cum explici tu ce ți-a ghicit astă seară?

— Astă seară n-a ghicit nimic.

— Ba da, ai uitat, a spus că vei cîștiga bani. Dar ce ai înțeles tu? Bănuiesc că a văzut ceva care a speriat-o. Și n-a vrut să ne spună.

— Poate că, de cînd a văzut șarpele acela, a rămas stăpînită de frică.

— Nu crezi că însemna ceva deosebit?

— Cornulețul meu cu miere, tu ești expertă în probleme de noroc. Dar eu de unde să știu?

— În orice caz, sînt bucuroasă că n-o urăști. Credeam c-o urăști.

— Sînt un om viclean, i-am răspuns. Îmi ascund adevăratele sentimente.

— Nu față de mine. Ei vor rămîne pînă ce se sfîrșește și a doua reprezentație.

— Despre cine vorbești?

— Despre copii. Așa se întîmplă întotdeauna. Ai fost adorabil în disputa asupra farfuriilor.

— Am o fire complicată. Și, la timpul oportun, am planurile mele în legătură cu onoarea ta.

Capitolul VI

Am avut întotdeauna obiceiul de a amîna cîtăva vreme luarea unei hotărîri, pentru a cîștiga, astfel, răgazul necesar de gîndire. Apoi, cînd într-o bună zi mă decideam să examinez problema respectivă, constataam că ea se rezolvase și că, de fapt, hotărîrea mea era luată. Probabil că fiecărui om i se întîmplă la fel, dar eu n-am posibilitatea să aflu dacă este într-adevăr așa. Pare că, în peșterile întunecoase

și nelocuite ale minții, s-ar fi întrunit niște jurați lipsiți de înfațișare, și ar fi pronunțat verdictul. Îmi imaginez această tainică și neodihnită zonă a creierului meu ca pe o apă neagră, adîncă, stătătoare, un lac din care nu se formează și nu ies la suprafață decît contururi neclare. Sau, poate, este un fel de bibliotecă uriașă, deținînd documente în care s-au înregistrat toate transformările materiei vii, începînd din clipa în care a luat ființă.

Cred că unii oameni au acces mai intim decît ceilalți în acest loc de taină — poezii de pildă. O dată, pe cînd eram vînzător de ziare și nu aveam ceas deșteptător, am născocit un emițător de semnale, prin provocarea anumitor reacții. Noaptea, stînd culcat în pat, mă închiuiam în picioare, la marginea unei ape negre, ținînd în mînă o piatră albă, rotundă. Scriam pe ea, cu litere foarte negre, « ora 4 », apoi azvîrleam piatra și priveam cum, învirtindu-se mereu, se tot cufunda, pînă ce dispărea. Metoda avea succes. La patru fix, mă trezeam din somn. Mai tîrziu, am reușit, cu aceeași metodă, să mă trezesc la patru fără zece, sau la patru și un sfert. N-am dat greș niciodată.

Se întîmpla însă ca la suprafața acestei ape, să apară o arătare, uneori stranie, alteori pur și simplu hidoasă, ca și cum un șarpe de apă, sau vreun alt monstru al adîncurilor, s-ar ridica din abisul marin.

Nu este decît un an de cînd Dennis, fratele lui Mary, a murit, la noi acasă, în chinuri groaznice, din cauza unei infecții la tiroidă. Boala i-a răspîndit microbul spaimei în tot organismul și omul devenise violent, înspăimîntat și feroce. Figura lui prelungă și blindă de irlandez căpătase o expresie bestială. Am dat și eu o mînă de ajutor pentru a-l ține cu forța în pat, pentru a-l liniști și îmbărbăta în coșmarul lui prevestitor de moarte, și asta a durat o săptămînă întreagă, pînă ce i-au apărut oedeme la plămîni. N-am vrut ca Mary să-l vadă săvîrșindu-se din viață. Ea nu văzuse niciodată un om murind, și eram convins că ultima imagine a fratelui ei putea să-i șteargă din suflet amintirea dragă a omului care fusese odinioară atît de blind. Și, pe cînd îl vegheam pe patul de moarte, din apa mea neagră a ieșit la suprafață un monstru. Îl uram pe Dennis. Aș fi vrut să-lucid, să-mi înfig dinții în beregata lui. Mușchii falcilor mi se încheștasera, și cred că gura mea rînjea ca botul unui lup în fața prăzii.

Cînd totul s-a sfîrșit, am fost cuprins de remușcări, și i-am mărturisit tot ceea ce simțisem bătrînului doctor Peele, care tocmai iscălea certificatul de deces.

— Nu este nimic neobișnuit în ceea ce-mi spui, mi-a răspuns el. Am citit de multe ori pe fețele oamenilor asemenea porniri, numai că prea puțini le mărturisesc.

— Dar de unde vin pornirile astea? Eu l-am iubit.

— Cine știe ce amintiri străvechi. Poate sînt niște rămășițe ale timpurilor gregare, cînd îmbolnăvirea sau rănirea unui individ reprezenta un adevărat pericol pentru grupul din care făcea parte. Unele animale, ca și cea mai mare parte a peștilor, îi sfîșie și îi devorează pe cei mai slabi dintre ei.

— Se poate, dar eu nu sînt animal — și nici pește.

— Nu ești, de bună seamă. Și poate tocmai din această cauză asemenea porniri ți se par străine de dumneata. Dar ele zac în noi. Totul zace în noi.

Doctorul Peele este un om de treabă, un biet bătrinel obosit. El ne ajută de cincizeci de ani, să venim pe lume sau să ne călătorim din ea.

Dar să mă întorc la jurații din întuneric — acolo unde se lucrează fără odihnă.

Uneori, omul poate să devină, deodată, cu totul altul, și în asemenea cazuri se spune: « El nu este în stare să comită una ca asta ! Nu-i seamănă lui ! » Și, totuși, poate că-i seamănă !

Poate că noi îl privisem, până atunci, dintr-un anumit unghi, sau poate că l-au deformat presiunile exercitate de sus ori de jos, asupra lui. Sint cazuri frecvente în timp de război: cel fricos devine erou, iar cel viteaz se prăbușește în flăcări. Și se mai întâmplă și altfel de cazuri: deschizi dimineața ziarul și afli că un om cumsecade, care își iubea familia, și-a ciopârțit cu toporul femeia și copiii. După părerea mea, omul se transformă neconștient. Numai că, în anumite momente, transformarea începe să se observe. Dacă aș vrea să mă analizez mai profund, cred că aș reuși să descopăr, în împrejurările nașterii mele, sau poate chiar și mai înainte, rădăcinile transformării mele de azi. În ultima vreme, o seamă de fapte mărunte începuseră să alcătuiască schema unor schimbări mai importante. Aveam senzația că treburile și evenimentele zilnice îmi dădeau ghies, mă înbrînceau într-o direcție contrară celei normale sau, în orice caz, contrară aceleia pe care eram obișnuit s-o consider drept normală: direcția în care mergea vânzătorul de băcănie, falitul, omul fără nici o țință sau speranță reală, cu aspirațiile zădărnicate de necesitatea de a umple burțile și a îmbrăca trupurile alor săi, anchi-lozat de obiceiuri și atitudini pe care le socoteau morale, ba chiar virtuozitate. Și poate că mai simțeam chiar și o trufie nejustificată că sint, după cum îmi plăcea să mă numesc, un « Om Bun ».

Bineînțeles, înțelegeam ce se petrecea în jurul meu. Nu aveam nevoie de explicațiile lui Marullo. Nu poți trăi într-un orașel, ca New Baytown, fără să-ți dai seama cum merg treburile. Dar eu nu prea mă gîndeam la aceste probleme. Judecătorul Doreas stabilea amenzi-le pentru încălcarea regulilor de circulație în funcție de anumite aranjamente. Faptul nu mai era un secret pentru nimeni. Și se știe că un aranjament atrage după sine alte aranjamente. Primarul, care era în același timp și proprietarul firmei « Budd — Materiale de Construcție », vindea municipiului, la prețuri ridicate, tot felul de materiale, dintre care unele complet nefolositoare. Cînd se începea asfaltarea vreunei străzi noi, aflam că domnul Baker și Marullo, și încă vreo duzină de importanți oameni de afaceri, cumpăraseră cu cîțva timp înainte de a se fi publicat vreun anunț, mai toate lotu-urile pentru construcții. Toate acestea erau, pur și simplu, fapte care se potriveau cu natura umană, dar pînă acum crezusem că mie nu mi se puteau potrivi. Marullo și domnul Baker, și voiajorul comer-cial, și Margie Young-Hunt, și Joey Morphy parcă se coalizaseră să mă urnească din loc, și pînă la urmă reușiseră să-mi dea un brînci zdravăn, încît « a trebuit să-mi acord un răgaz pentru gîndire ».

Draga mea Mary, zîmbind unei depărtări torcea încetîșor, îmbu-jorată în somn, de tihnă și mulțumire, cum se întîmplă întotdeauna după ce ne iubim; respira o împlinire calmă.

După cât umblasem cu o noapte înainte, acum ar fi trebuit să-mi fie somn, dar nu-mi era. Am observat că rareori mi se întâmplă să-mi fie somn atunci când știu că a doua zi pot să mă scol mai târziu. Punctele roșii îmi jucau înaintea ochilor, iar lumina felinarelor de pe stradă făcea să se răsfringă pe tavan umbrele crengilor de ulm, desfrunzite, ce se împleteau și se despleteau alene și cadențat, în adierea vântului primăvăratec. Fereastra era deschisă pe jumătate, iar perdelele albe se umflau ca pinzele unei corăbii ancorate. Lui Mary îi plac perdelele albe, și de aceea le spală cât mai des. În felul acesta, ea capătă un sentiment de bunăcuviință și securitate. Când îi spun că nu este decât exprimarea sufletului ei de irlandeză, tînjind după perdele de dantelă, se îmbufnează.

Și eu mă simțeam împlinit și mulțumit, dar, pe când Mary, în asemenea împrejurări, cade într-un somn adînc, eu nu voiam să adorm. Voiam să gust din plin, în continuare, senzația de mulțumire. Voiam să mă gîndesc la concursul cu tema « Iubesc America », la care se pregăteau să participe copiii mei. Dar, pe lângă toate acestea, și pe lângă multe altele, voiam să analizez ceea ce se întâmpla cu mine și să iau o hotărîre; m-am oprit, bineînțeles, la ultimul subiect, constatînd imediat că obscurii jurați din adîncuri aveau hotărîrea gata luată, în numele meu. O vedeam în fața ochilor, transcrisă în termeni categorici. Era ca și cum, după ce te-ai antrenat și te-ai pregătit pentru o alergare, te trezești în sfîrșit că te afli chiar pe linia de plecare, cu țintele pantofilor proptite în bloc-starturile culoarului pe care vei alerga. În clipa aceea nu mai ai nici o altă alternativă. Când se va auzi pocnetul pistolului, trebuie să pornești. Mi-am dat seama că și eu aveam țintele pantofilor mei proptite în bloc-starturi, și așteptam doar semnalul. Și se părea că eram ultimul om care realiza faptul. În tot cursul zilei, diverși oameni remarcaseră că arăt bine, subînțelegînd că arăt altfel decît de obicei, mai sigur pe mine, schimbat. Voiajorul comercial fusese chiar uluit. Marullo mă studiase, puțin cam jenat. Iar Joey-Băiatul se simțise obligat să-și ceară scuze pentru ceea ce nu spusese el, ci eu. Apoi Margie Young-Hunt, cu povestea șarpelui cu clopoței. Poate că ea fusese cea mai isteasă dintre ei. Reușise, într-un fel oarecare, să mă pătrundă și să-mi descopere existența unei certitudini, mai înainte ca eu însumi să o fi constatat. Simbolul acestei certitudini era un șarpe cu clopoței. M-am surprins zîmbind în întuneric. După aceea, neștiind cum să mai procedez, recursese la cel mai vechi truc din lume — perspectiva adulterului, undiță aruncată în largul apei, pentru a se afla cam ce fel de pești trăiesc pe acolo. Nu de șoapta tainică a trupului ei ascuns cu grijă mi-am adus aminte — nu, în fața mi-a apărut imaginea mîinilor ei, ca niște gheare, trădîndu-i și vîrsta, dar și nervozitatea și cruzimea ce-l cuprind pe om cînd își pierde controlul asupra unei situații.

Îmi propun uneori să aflu natura intimă a gîndurilor nocturne. Ele sînt înrudite îndeaproape cu visele. Cîteodată le pot stăpîni în voie, dar alteori se năpustesc asupra mea, ca o herghelie de cai sălbatici, nestrănuți.

În felul acesta și-a făcut apariția Danny Taylor. Nu doream să mă gîndesc la el și să mă întristez, dar totuși el a venit. A trebuit să recurg la o șmecherie învățată cîndva de la un sergent, deșcă bătrînă

care trecuse prin multe. A fost o împrejurare, în timpul războiului, când am trăit o zi, o noapte și încă o zi, ca și cum ar fi fost o singură unitate de timp, un întreg ale cărui părți erau tot ce poate fi mai cutremurător și mai groaznic în oribila realitate a luptelor. Nu știu dacă mi-am dat seama de întreaga grozăvie chiar în timpul cât o trăiam, deoarece eram și foarte ocupat și peste măsură de istovit, dar mai târziu, această unitate formată dintr-o zi, o noapte și încă o zi, mi-a revenit tot mai des, cu perseverență, în gândurile mele nocturne, pînă ce am simțit că sînt pe punctul de a înnebuni; există o nebunie care a fost denumită «oboseală de front», după ce, mai înainte vreme i se spunea contuzie. Am încercat toate metodele pe care le cunoaștem, vrînd să-mi îndepărtiez din gânduri acele zile, dar în ciuda tuturor eforturilor, ele se reîntorceau în mintea mea. Așteptam să treacă ziua, dar noaptea puneau din nou stăpînire pe mine. O dată, după cîteva pahare de whisky, devenind ceva mai sentimental, am destăinuit sergentului nostru major, un bătrîn ostaș de profesie, care luptase în războaie de a căror existență noi și uitasem. Dacă și-ar fi prins de piept toate panglicile decorațiilor pe care le primise, n-ar mai fi reușit să-și încheie nasturii. Era de origine polonez, din Chicago, și se numea Mike Polaski. Cînd i-am spus povestea, el era băut zdravăn, din fericire, căci altfel ar fi devenit morăcănos și tăcut, din cauza unor prejudecăți adînc înrădăcinate, în privința fraternizării gradelor inferioare cu ofițerii.

Mike mi-a ascultat toată povestea, de la început pînă la sfîrșit, fixîndu-mi tot timpul alunița dintre sprîncene.

— Da! zise el. Cunoasc chestia. Ce e mai rău, e că omul vrea neapărat să și-o scoată din cap. Dar metoda asta nu-i bună. Ce trebuie să faci, e s-o accepți așa cum e.

— Adică cum, Mike?

— Bagă de seamă, va dura cam mult! Începe chiar cu începutul, și silește-te să-ți amintești cît mai multe amănunte, pînă ajungi la sfîrșit. Ori de cîte ori îți revine în minte, faci așa cum îți spun, depeni toate faptele, de la început pînă la sfîrșit. Ai să vezi că amintirile vor începe mai întîi să pălească, apoi vor dispărea episoade întregi, și pînă la urmă ai să uiți toată povestea.

Am experimentat metoda sergentului, și a avut succes. Nu știu dacă psihiatrii au cunoștință de această metodă, dar știu că ar merita să fie utilizată.

Cînd gândurile despre Danny Taylor porniră, în noapte, asaltul asupra mea, am pus imediat în aplicare tratamentul sergentului Mike.

Pe vremea cînd eu și Danny eram copii — aveam aceeași vîrstă, aceeași înălțime, aceeași greutate — ne duceam la magazia de cereale și furaje de pe Strada Mare, ca să ne cîntărim. Dacă, într-una din săptămîni, eu cîntăream cu un sfert de kilogram mai mult, în săptămîna următoare Danny mă ajungea din urmă. Mergeam împreună să pescuim, să vînm și să înotăm, și ne plimbam cu aceleași fete. Familia lui Danny era bogată, ca toate vechile familii din Old Baytown. Taylor-ii locuiau într-o casă albă, cu coloane înalte și subțiri, pe strada Porlock. Cîndva, Taylor-ii au avut și o casă la țară — cam la vreo cinci kilometri de oraș.

În jurul oraşului nostru, ochiul întâlneşte numai dealuri unduioase, acoperite cu arbori, în unele locuri pini pitici, iar în altele stejari, arbori de hickory şi vreo câţiva cedri. Odinioară, cu mult înainte de a mă fi născut eu, stejarii atingeau dimensiuni uriaşe, atât de uriaşe, încât corăbiile de prin partea locului aveau chila, bordajul şi punţile construite din lemnul acestor giganti, care creşteau la o aruncătură de piatră depărtare de şantierul naval; dar, tăindu-i mereu, n-a mai rămas nimic din falnicii stejari. În peisajul acesta încântător, Taylor-ii stăpîniseră cîndva o casă, situată în mijlocul unei fineţe întinse, singurul teren plat din toată regiunea. Probabil ca aici fusese, pe vremuri, fundul unui lac, căci terenul, neted ca o masă, era înconjurat de dealuri joase. Cu vreo şaizeci de ani în urmă, casa Taylor-ilor arsese pînă la temelie, şi nu mai fusese reconstruită. Cînd eram puşti, Danny şi cu mine ne duceam acolo cu bicicletele. Ne zbenguiam în pivniţa zidită din piatră, ne-am construit chiar o cabană de vînătoare din cărămizile rămase de la vechile fundaţii ale casei. Cred că parcul fusese cîndva o adevărată minune. Se mai distingeau, sub invazia pădurii, aleile mărginite de pomi, rămăşiţele gardurilor vii şi ale straturilor de flori. Ici şi colo mai întâlneai câte o bucată dintr-o balustradă de piatră, şi o dată am găsit un bust al lui Pan, pe un soclu ros de vreme. Căzuse cu faţa în jos, iar coarcele şi barba erau adîncite în pămîntul amestecat cu nisip. L-am ridicat, l-am şters de pămînt, şi l-am respectat cîtăva vreme ca pe un zeu ce era. Dar dorinţa de bani şi fetele, au pus apoi stăpînire pe noi şi în cele din urmă, l-am urcat într-o căruţă şi l-am cărat pînă la Floodhampton, unde l-am vîndut, pe cinci dolari, într-un magazin de vechituri. Cred că era o piesă de valoare, poate chiar antică.

Eram prieteni, eu şi Danny, aşa cum firesc este să fie prieteni toţi băieţii. A intervenit apoi înscrierea lui la Academia Navală. L-am văzut, o dată, în uniformă, şi după aceea nu l-am mai întîlnit mulţi ani. New Baytown este un oraş în care oamenii, trăind îngheţuşi, nu pot avea taine. Toată lumea ştia că Danny fusese exmatriculat şi nimeni nu mai comenta faptul. Şi astfel, familia Taylor s-a stins, la fel cum s-a stins, de fapt, şi familia Hawley. N-am mai rămas decît eu şi, bineînţeles, fiul meu Allen. Danny nu s-a mai arătat pe meleagurile noastre, decît după ce toţi ai lui au murit, iar cînd s-a înapoiat era obişnuit de-a binelea cu beţia. La început, am încercat să-i vin în ajutor, dar el nu m-a lăsat. Nu voia să vadă pe nimeni. Şi, cu toate acestea, îl simţeam încă apropiat — foarte apropiat.

Am început să-mi depăn din nou amintirile în legătură cu Danny, pînă am ajuns la dimineaţa cînd îi dădusem un dolar cu ajutorul căruia să-şi înecă necazul.

Transformarea prin care treceam fusese pregătită şi de propriile mele sentimente, dar şi de presiuni din afară — voinţa lui Mary, dorinţele lui Allen, supărarea lui Ellen, sfatul domnului Baker. Abia atunci cînd schimbarea este întru totul stabilită, gîndul aşează un acoperiş deasupra întregii construcţii şi găseşte cuvintele care s-o explice şi s-o justifice. Nu s-ar putea ca umila, permanenta mea situaţie de simbioză, să nu însemne virtute, ci numai o trîndăvie morală? În orice meserie este nevoie de îndrăzneală. Poate că eu eram pur şi simplu un om timid, poate că mă temeam de consecinţe — şi eram,

deci, într-un cuvînt, leneș. În orașul nostru, succesul în afaceri nu este o problemă complicată, și nici nu constituie pentru cineva vreun secret, dar nici succesul nu este prea răsunător, deoarece oamenii de afaceri și-au construit ei singuri niște bariere artificiale în calea activității lor. Delictele pe care le săvîrșesc ei sînt lipsite de amploare, și succesele sînt de asemeni de mică anvergură. Dacă s-ar face vreodată un control, în mod serios, la administrația orașului sau la oamenii de afaceri din New Baytown, s-ar descoperi că au fost încălcate cam vreo sută de legi și vreo mie de reguli morale — dar că toate nu reprezintă decît încălcări mărunte, mici excrocherii. Acești oameni desființează doar cîteva dintre preceptele decalogului, și păstrează restul. Cînd unul dintre cei care reușesc, obțin ceea ce îi trebuia sau dorea să aibă, revine la virtute cu aceeași ușurință cu care își schimbă cămașa, și după cît se vede, el nu suferă nici o consecință morală de pe urma acestor încălcări, presupunînd, desigur că nu este prins cu mîta în sac. Oare și-a pus, măcar o dată, vreunul dintre ei, această problemă? Nu știu. Iar, dacă îți ierți micile păcate, de ce nu ți-ai putea ierta o lovitură fulgerătoare, crudă, curajoasă? Oare, dacă a fost comisă lent, cu perseverență, o crimă este mai puțin gravă, decît o înjunghiere rapidă și nemiloasă? Eu nu mă simt de loc vinovat față de viețile nemților pe care i-am ucis. Închipuți-vă că aș desființa pentru o clipă toate preceptele morale, nu numai cîteva dintre ele. După ce mi-am atins țelul, nu le pot oare respecta din nou? Afacerile sînt, fără îndoială, un fel de război. De ce să nu declar un război total, în vederea instalării păcii? Domnul Baker și amicii lui nu l-au împușcat pe tata, în schimb i-au dat sfaturi, și cînd edificiul pe care îl ridicase s-a prăbușit, ei n-au avut decît de cîștigat. În cazul acesta nu s-a comis tot un fel de crimă? Există oare, printre marile averi pe care le admirăm, măcar una singură, dobîndită fără manifestări de cruzime? Oricît m-aș gîndi, nu pot să găsesc un astfel de exemplu.

Dacă aș înlătura, chiar pentru scurt timp, toate regulile morale, știu bine că după aceea aș purta toată viața stigmatul unor cicatrice. Dar cu ce pot fi astfel de cicatrice mai urite decît cele ale rății, pe care le port? Fără nici o cicatrice, nu se poate!

Toate aceste reflecții erau ca niște giruete ce se tot învîrteau în vîrful clădirii ridicate din neliniște și nemulțumire. Desigur, se putea trăi în felul acesta, deoarece și alții trăiesc la fel. Dar, deschizînd această poartă, voi mai putea oare vreodată s-o închid la loc? Nu știam. Nu aveam de unde să știu, înainte de a o deschide... Oare domnul Baker știa? L-au preocupat vreodată asemenea probleme?... Bătrînul căpitan credea că Baker-ii dăduseră foc corăbiei *Belle-Adair*, ca să poată încasa prima de asigurare. Oare faptul acesta, ca și ghinionul tatălui meu, îl îndemneau pe domnul Baker să mă ajute? Nu cumva acestea erau cicatricile lui?

În mijlocul acestor evenimente, mă puteam asemui cu o navă de mare tonaj, trasă, împinsă și învîrtită din toate părțile de o mulțime de remorchere mici. De îndată ce fluxul și remorcherele îi schimbă direcția, nava trebuie să-și fixeze o nouă direcție și să-și pună mașinile în mișcare. Sus, pe puntea de comandă, unde este centrul conducător, trebuie să-ți pui întrebarea: În regulă, acum știu încotro vreau

să mă îndrept. Dar cum să ajung pînă acolo, și unde mă pîdesc stîncile submarine, și cum va fi vremea?

Știam că una dintre aceste stînci fatale era pălăvrăgeala. În dorința lor nemăsurată de glorie, de glorie cu orice preț, obținută chiar printr-o condamnare, atîția oameni sînt gata să se trădeze pe ei înșiși, mai înainte de a fi trădați de alții. Fintina lui Andersen rămîne singurul confident demn de încredere — fintina din povestea lui Andersen.

I-am strigat bătrînului căpitan: « Pot să pornesc, domnule? Am vînt favorabil? Mă va duce pînă la țintă? »

Dar, pentru înția oară, el a refuzat să dea comanda. « Trebuie să-l nimerеști singur. Ceea ce este bun pentru unul, poate fi rău pentru altul, și numai la sfîrșitul cursei poți să știi ce a fost bun și ce a fost rău ».

Bătrînul șnapan ar fi putut, desigur, să-mi dea cîteva sfaturi, dar poate că ele tot n-ar mai fi schimbat nimic. Oamenii nu vor să li se dea sfaturi — vor numai să fii de acord cu ei.

Capitolul VII

Cînd m-am trezit, somnoroasa mea Mary nu mai era în cameră, iar cafeaua și șunca se anunțau a fi pe mașina de gătit. Aromele lor ajungeau pînă la mine. Cu greu ai fi găsit o zi mai potrivită pentru înviere: era o zi colorată în verde, albastru și galben. De la fereastra dormitorului puteam să văd cum totul învia, iarba și arborii; era anotimpul cel mai indicat pentru renaștere. Am îmbrăcat halatul primit ca dar de Crăciun și mi-am încălțat papucii, dăruiți de ziua mea. Am găsit în baie niște pomadă pentru păr, a lui Allen, și m-am năclăit cu ea atît de bine încît, după ce m-am pieptănat și mi-am periat părul, parcă purtam pe cap un basc prea strîmt.

Micul dejun din duminica Paștelui este o adevărată orgie, cu ouă, clătite și slăninuță prăjită. M-am apropiat tiptil de Mary, pe la spate, și dîndu-i o palmă pe fundul ascuns sub rochia de mătase, i-am strigat « Kyrie eleison ! »

— Oh ! exclamă ea. Nu te-am auzit venind. Cercetă halatul meu imprimat cu desene turcești. E frumos, zise. Nu-l porți destul de des.

— N-am timp. N-am avut timp.

— E drăguț, spuse ea.

— Așa și trebuie să fie. Doar mi l-ai ales tu. Ce fac copiii? Dorm, cu aromele astea minunate pe la nas?

— O, nu ! Sînt afară, se joacă ascunzînd ouă prin iarbă. Mă întreb ce-o fi vrînd domnul Baker?

Mă sperie întotdeauna aceste salturi neprevăzute, de la o idee la alta.

— Domnul Baker, domnul Baker... O ! Probabil că vrea să-mi îndrume primii pași pe drumul bogăției.

— I-ai spus? I-ai spus cum ți-au ieșit cărțile?

¹ Doamne miluește. (În limba greacă în original.)

— Bineînțeles că nu, draga mea. Dar s-ar putea ca el să fi bănuțit. Apoi i-am spus cu gravitate: Ascultă, brânzoaică mică, tu ești convinsă că eu am un cap de mare om de afaceri, nu-i adevărat?

— Ce vrei să spui?

Voia tocmai să întorcă o clătită, și rămase cu tigaia în aer.

— Domnul Baker îmi spune că ar trebui să fructific banii moșteniți de la fratele tău.

— Dacă domnul Baker...

— O clipă! Eu nu vreau să fac asta. Sunt banii tăi, pentru zile negre.

— Crezi că domnul Baker nu este mai priceput decât tine în treburile astea, dragule?

— Nu sînt sigur. Știu însă că și tata se credea priceput. Și așa am ajuns eu să lucrez la Marullo.

— Totuși, eu cred că domnul Baker...

— Vrei să te lași călăuzită de mine, iubita mea?

— Desigur...

— În toate privințele?

— Iar vrei să spui vreo prostie?

— Sînt absolut serios... Absolut!

— Te cred. Dar, totuși, nu poți continua să păstrezi îndoiele în privința domnului Baker. El e... el e...

— El e domnul Baker. O să vedem ce are de spus și pe urmă... dorința mea va rămîne ca banii să stea la bancă, acolo unde se află acum.

Allen țîșni înăuntru ca din praștie, pe ușa din dos.

— Marullo, domnul Marullo e afară. Vrea să te vadă.

— Asta ce mai e? Întrebă Mary.

— Ei bine, invită-l să intre.

— I-am spus. Nu vrea.

— Ethan, ce mai e și asta? Nu poți să ieși în halat. E duminică Paștilor!

— Allen, i-am zis, spune-i domnului Marullo că nu sînt îmbrăcat. Spune-i că-l rog să revină ceva mai tîrziu. Dar dacă se grăbește și vrea să-mi vorbească între patru ochi, poate să vină la ușa din față.

Allen o zbughi afară.

— Nu știu ce vrea. Poate a fost prădată băcănia.

Allen se întoarce în fugă.

— Se duce la ușa din față.

— Dragul meu, nu-l lăsa să-ți strice micul dejun, auzi?

Am traversat casa și m-am dus să deschid ușa din față. Marullo mă aștepta pe verandă, îmbrăcat ca pentru slujba de Paște, cu cel mai bun costum al lui, din postav negru, cu un lanț gros de aur la ceas. Își ținea într-o mînă pălăria neagră, și îmi zîmbea, nervos, ca un cîine cu coada între picioare.

— Intră!

— Nu, răspunse el. Vreau ție spun un cuvînt. Am auzit despre individ care ție oferit mită.

— Da?

— Am auzit cum tu dat pe el afară.

— Cine ție-a spus?

— Nu pot spui.

Zimbi din nou.

— Ei, și ce-i cu asta? Vrei să zici că ar fi trebuit să accept?

El făcu un pas înainte și, foarte ceremonios, îmi scutură mîna. În sus și în jos, ca pe o pompă de apă.

— Tu un băiat de treabă ești.

— Poate că oferta nu mi s-a părut destul de avantajoasă.

— Glumești? Tu un băiat de treabă ești. Asta tot! Băiat de treabă ești. Își vîrî mîna în buzunarul umflat al hainei și scoase la iveală o pungă. Ia asta. Mă bătui pe umăr, apoi, copleșit de un sentiment de jenă, se întoarse și plecă; picioarele prea scurte îl purtau repede, iar ceafa grasă, revărsată peste gulerul tare și alb, era roșie ca focul.

— Ce voia?

M-am uitat în pungă. Erau ouă de Paște, din zahăr colorat. La prăvălie, aveam un borcan mare și pătrat, de sticlă, plin cu astfel de acadele.

— A adus un cadou pentru copii.

— Marullo a adus un cadou? Nu-mi vine să cred.

— Și, totuși, așa e.

— Dar cum? N-a mai făcut niciodată un asemenea gest.

— Cred că pur și simplu s-a îndrăgostit de mine.

— Este vorba despre vreun secret?

— Dragul meu trifoiș, există opt milioane de probleme pe care nu le cunoaște nici unul dintre noi. — Copiii se uitau la noi, prin ușa din dos, care rămăsese deschisă. Le-am întins punga. — Un dar din partea unui admirator. Să nu dați iama prin ele pînă nu terminați micul dejun.

În timp ce ne îmbrăcam pentru a merge la biserică, Mary îmi spuse:

— Aș vrea să știu ce înseamnă toate astea!

— Te referi la Marullo? Trebuie să recunosc, draga mea, că și eu aș vrea să știu ce înseamnă!

— O pungă cu acadele ieftine...

— Crezi că poate fi ceva grav în simplitatea acestui gest?

— Nu te înțeleg.

— Nevastă-sa a murit. El n-are pe nimeni. Îmbătrînește. Poate că... poate că se simte prea singur.

— Dar n-a mai venit niciodată la noi. Dacă se simte singur, ar trebui să profiți de ocazie și să-i ceri să-ți mărească leafa. La domnul Baker nu s-ar duce el așa, pe neașteptate. Asta mă enervează.

M-am gătit de parcă devenisem o poiană înflorită: costum negru, sobru, de înmormîntare; cămașă albă cu guler la fel, atît de scrobite încît reflectau razele soarelui ca o oglindă, și o cravată albastru-închis cu niște puncte discrete.

Oare doamna Margie Young-Hunt stîrnise aceste furtuni? Cine îl informase pe Marullo? Desigur, domnul Bugger îi spusese doamnei Young-Hunt, iar ea lui Marullo. Eu am să tac, o, Margie, căci nu mă-ncred în tine! Nu cred, stimată doamnă, și poate că-i mai bine! Gîndind astfel, am coborît în grădina, să-mi caut o floare



VINCENTIU GRIGORESCU

Flori

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziaristilor Independenți din România

DIEGO RIVERA (MEXIC)

Muncitori pe plantație

albă, ca de Paște, pentru a mi-o pune la butonieră. Într-un colț al curții, lângă panta care duce spre pivniță, este o palmă de loc adăpostit unde pământul este mereu cald, din cauza vecinătății cazanului de la calorifer, și primește, în timpul iernii, fiecare rază de soare. Acolo cresc violete albe; răsadurile au fost aduse de la cimitir, unde aceste flori cresc sălbatice, pe mormintele strămoșilor mei. Am cules trei boboci, pentru mine, și un mic buchet pentru draga mea Mary. Am aranjat jurîmprejurul buchetului frunzele palide și le-am legat strîns cu o foiță de poleială găsită în bucătărie.

— Sînt minunate, zise Mary. Numai o clipă, să caut un ac, și să mi le prind la rochie.

— Sînt cele dintii, cele dintii violete, vrăbiuța mea pufoasă. Eu sînt sclavul tău. Christos a înviat! Totul merge bine în lume...

— Dragule, te rog nu glumi cu cele sfinte!

— Cum se numește pieptănătura asta?

— Îți place?

— Foarte mult. Aș vrea s-o porți întotdeauna.

— Nu eram convinsă că o să-ți placă. Margie spunea că tu nu observi niciodată nimic. Să vezi ce ochi o să facă, auzind că mi-ai observat coafura. — Și așeză pe cap un fel de castron cu flori, obolul plătit în fiecare an primăverii și Paștelui. — Îți place?

— E adorabilă.

Apoi, au trecut la inspecție cei doi tineri. Urechile, nările, pantofii — amănunt cu amănunt — au rezistat cu succes. Allen își pomădase părul într-un asemenea hal, încît pielea capului i se strînsese de nici nu mai putea clipi. Tocurile pantofilor nu erau date cu cremă, în schimb, reușise, cu o răbdare nemărginită, să-și aranjeze un smoc de păr, care i se revărsa pe frunte ca un val.

Ellen, deși doar o fetiță, este cît se poate de feminină. În înfățișarea ei, totul era în ordine. Mi-am mai încercat încă o dată norocul.

— Ellen, i-am spus, ți-ai aranjat părul nu știi cum, altfel decît de obicei. Îți stă foarte bine. Mary dragă, nu-ți place și ție?

— O! va începe să-și dea aere, zise Mary.

Am pornit, ca o procesiune, pe alea noastră, am ieșit în Strada Ulmilor, apoi am luat-o la stînga, pe Porlock, unde se află biserica, vechea noastră biserică, cu clopotnița albă, copiată aidoma după Christopher Wren. Eram numai un strop din fluviul de oameni ce creștea mereu, și fiecare femeie se delecta admirînd, în trecere, pălăriile celorlalte.

— Am imaginat un model nou de pălărie pentru Paște, am spus. O simplă coroană de spini de aur, ridicată în față, cu cîteva picături din rubine veritabile pe frunte.

— Ethan! zise Mary serioasă. Dacă te aude cineva?

— Dar cred că modelul meu n-ar avea succes la public.

— Ești groaznic, zise Mary. Și eu eram de acord cu ea, ba chiar mă consideram mai mult decît groaznic. Dar mă întrebam cum ar reacționa domnul Baker la comentariile făcute pe seama părului său.

Micul pîrfu al familiei noastre se întîlni cu alte pîraie, făcînd schimb de urări ceremonioase, apoi riul se transformă într-un fluviu ce se vărsa în biserica episcopală Sfîntul Toma, o biserică de înălțime mijlocie.

Cînd va suna ceasul în care va trebui să-i împărtășesc fiului meu tainele vieții, pe care, de altfel, nu mă îndoiesc că le cunoaște de pe acum, va trebui să-mi aduc aminte să-i țin o mică prelegere despre coafura femeilor. Înmarmat cu o vorbă binevoitoare despre acest capitol, va putea să meargă oricît de departe îl vor împinge poftele nesățioase ale sufletului său. Totuși, va trebui să-l previn. Poate să lovească femeile, să le bată, să le tăvălească, să le mototolească sau să le bușească, dar nu care cumva... nu care cumva să le ciufulească părul! Înmarmat cu aceste cunoștințe, va fi răsfățat de femei ca un pașă.

Baker-ii erau înaintea noastră, tocmai urcau treptele; am schimbat între noi urările de rigoare.

— Cred că ne vedem la ceai.

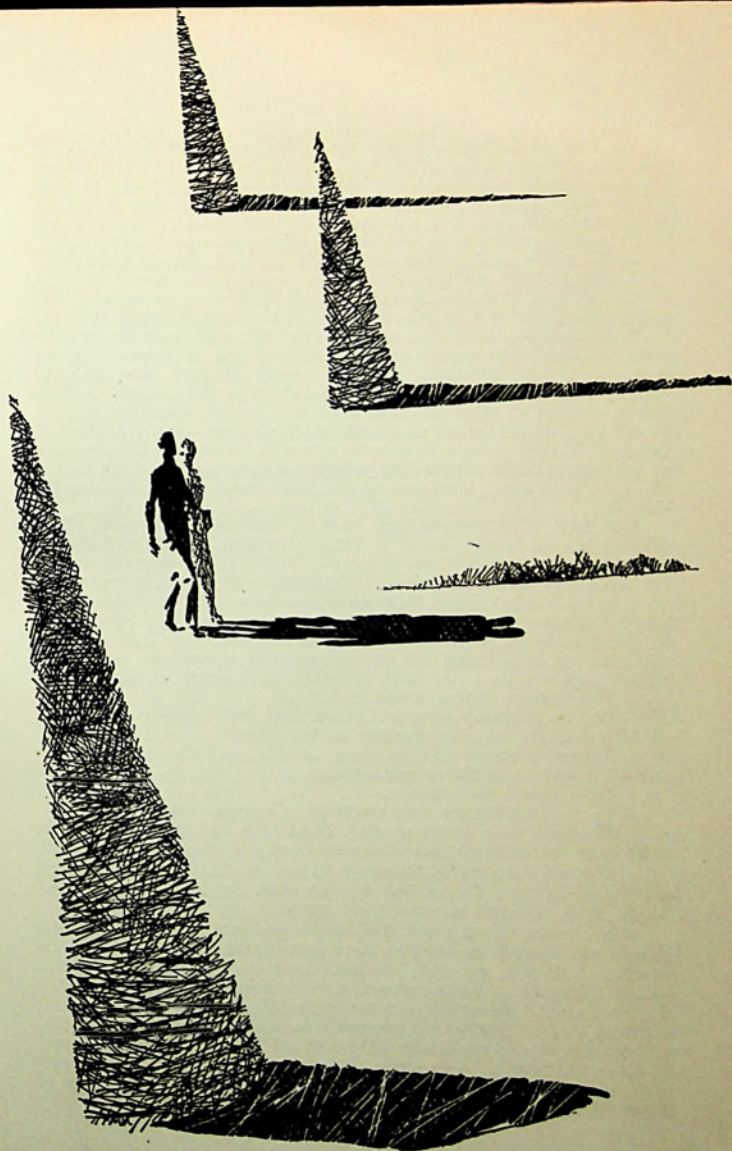
— Da, desigur. Vă doresc un Paște fericit.

— Oare ăsta să fie Allen? Vai, cum a crescut! Și Mary Ellen! Le-am și pierdut socoteala anilor — s-au făcut atît de repede mari!

O biserică în care te-ai închinat de mic copil are ceva intim și de neuitat. Cunosce, în biserica Sfîntul Toma, fiecare ungher tainic, fiecare iz abia simțit. În cristelnița de colo am fost botezat, dincolo am îngenunchiat la prima mea împărtășanie, în strana aceea au stat Hawley-ii, dumnezeu mai știe din ce an; și nu fac nici un fel de figuri de stil. Probabil că am fost foarte pătruns de credință, deoarece îmi amintesc fiecare sacrilegiu pe care l-am comis, și am comis o sumedenie. Cred că pot să indic fiecare loc unde sînt zgîriate cu unghia inițialele mele. Odată, Danny Taylor și cu mine, am scris cu împunsături de ac în Cartea de Rugăciuni, literele unui cuvînt cit se poate de necuviincios. Domnul Wheeler ne-a prins și ne-a pedepsit, dar a fost nevoit să controleze toate cărțile de rugăciuni și de psalmi, pentru a se convinge că nu mai există și altundeva cuvînte la fel de necuviincioase.

Îmi amintesc de o întîmplare groaznică, petrecută în strana de sub amvon, pe cînd eram copil. Eram ministrant, și cîntam soprano, din toate puterile. Oficia episcopul, un bătrînel simpatic, cu o chelie ca o ceapă fiartă, dar pe care eu o vedeam strălucind sub nimbul razelor de sfințenie. Plin de aceste sentimente înălțătoare am uitat să prind crucea cu cîrligul de alamă, cînd am pus-o în suportul ei. Pe cînd se citea predica a doua, am văzut, cu groază cum, crucea grea de alamă începe să se clatine și apoi cade drept în capul acela chel și preasfînt. Episcopul s-a prăvălit ca un bou izbit cu toporul în țeastă, iar misiunea de a purta crucea a trecut asupra unui alt băiat, care nu cînta atît de bine ca mine, un băiat cu numele de Hill, poreclit de noi Puturosul. Acum e antropolog, undeva prin vest. Întîmplarea de atunci parcă a vrut să-mi arate că intențiile, fie bune, fie rele, nu sînt totul în viață. Accidentele sînt guvernate de noroc, de soartă, sau de alte forțe.

Am ascultat toată slujba, apoi ni s-a anunțat că Hristos a înviat într-adevăr. Ca întotdeauna, aceste cuvînte m-au înfiorat, furnicîndu-mă de-a lungul șirei spinării. M-am împărtășit, cu inima senină. Allen și Mary Ellen nu primiseră încă prima împărtășanie și erau atît de neliniștiți, încît a trebuit să li se arunce o privire de oțel, pentru a-i sili să nu se mai foiască. Cînd privirea lui Mary devine ostilă, ochii ei sînt capabili să străpungă chiar și platoșa adolescenței.



Am ieșit apoi afară, sub soarele copleșitor, și am început să ne felicităm, să ne stringem mâinile, și să schimbăm urări cu toți vecinii din comunitatea noastră. I-am felicitat din nou pe toți cei pe care îi felicitasem și la venire — continuarea unui ritual, sau poate un ritual continuu, sub forma bunelor și cuviincioaselor maniere, un fel de implorare mută de a fi luat în seamă și respectat de ceilalți.

— Bună dimineața. Cum vă simțiți într-o zi atât de frumoasă?

— Foarte bine, mulțumesc. Ce face mama dumneavoastră?

— A început să îmbătrânească — îmbătrânește — o încearcă tot mai des necazurile și înțepăturile vârstei. Am să-i spun că ați întrebat de ea.

Dacă nu izvorăsc dintr-o simțire, cuvintele sînt goale de semnificație. Oare noi acționăm ca urmare a gândirii, sau simțirea este aceea care stimulează acțiunea, și numai uneori gândirea este motorul acțiunii? În fruntea micii noastre parade însorite, mergea domnul Baker, evitînd să calce pe crăpăturile trotuarului; maică-sa, moartă de douăzeci de ani, putea să fie sigură că nu-și va rupe șira spinării. Doamna Baker, Amelia, o femeie mărunță, semănînd cu o pasăre cu ochii ageri, dar o pasăre care se hrănește cu semințe, mergea alături de el, cu pași ușori, încercînd să și-i potrivească după călcătura lui inegală.

Fiul meu Allen mergea lângă soră-sa, dar fiecare dintre ei căuta să lase impresia că n-are nimic de aface cu celălalt. Cred că ea îl disprețuiește, iar el o detestă. Poate că așa vor rămîne toată viața lor, deși se vor deprinde și-și ascundă adevăratele sentimente într-un nor trandafiriu de cuvinte dragăstoase. Dă-le de mîncare, nevastă — servește-le ouă tari cu murături, sandvișuri cu gem și cu unt de alune, mere roșii cu miros de butoi, și dă-le apoi drumul în lume, să se înmulțească!

Chiar așa a și făcut. Iar copiii au plecat, fiecare în lumea lui intimă, separată de a celorlalți, ținînd în mînă punga de hîrtie.

— Ți-a plăcut slujba, draga mea?

— Oh, da! Întotdeauna îmi place. Dar tu... uneori mă întreb dacă tu crezi... nu, zău, vorbesc serios. Uneori... glumele tale...

— Trageți scaunul mai aproape, alunița mea dragă.

— Trebuie să încălzesc mîncarea.

— Dă-o naibii de mîncare...

— Vezi, chiar despre asta vorbeam. Glumele tale...

— Mîncarea nu e un lucru sfînt. Dacă ar fi mai cald, te-aș invita să ne suim într-o barcă, am visli pînă după dig, și am pescui guvizi.

— Dar nu mergem la Baker-i? Ethan, tu încă nu știi dacă ești sau nu credincios? De ce îmi dai tot felul de nume caraghioase? Nu-mi spui aproape niciodată pe nume.

— Nu vreau să mă repet și să devin plicticos, dar în inima mea numele tău răsună ca un glas de clopot. Dacă sînt credincios? Ce întrebare! Să iau, pe rînd, strălucitoarele fraze ale crezului de la Niceea, încărcate ca niște cartușe, și să le inspectez pe toate fețele? Nu. Nu e nevoie. Mi se pare atât de ciudat, Mary! Dacă gîndul, sufletul și trupul meu ar fi uscate și lipsite de credință, ca un bob de fasole, ar fi deajuns să aud cuvintele: « Domnul e Păstorul meu, și sub scutul lui eu nu voi duce lipsă de nimic. El mă conduce spre pășunile înverzite », și aș simți rece în stomac, inima mi-ar bubui în piept, iar în creier mi s-ar aprinde o vîlvătaie.

- Nu înțeleg.
- Ești o fată de treabă. Nici eu nu înțeleg. Hai să zicem că, pe când eram un prunc mititel, cu oasele moi și maleabile, am fost așezat într-o cutie mică în formă de cruce episcopală, și am căpătat astfel, forma ei. Apoi, când am spart cutia ca să ies afară, ca puii când ies din găoace, e de mirare că aveam forma unei cruci? Ai observat că puii au oarecum forma unui ou?
- Spui lucruri-atît de îngrozitoare, chiar cînd sînt de față copiii!
- Și ei îmi spun mie. Nu mai tîrziu decît aseară, Ellen m-a întreb-
bat: «Tăticule, cînd o să fim bogați?» Dar nu i-am răspuns ceea
ce știam. «O să fim bogați în curînd, iar tu, care nu știi cum să trăiești
în sărăcie, n-ai să știi să trăiești nici în îndestulare». Și acesta este
adevărul. Cît sîntem săraci, e plină de invidie. Cînd vom fi bogați,
va deveni victima snobismului. Banii nu modifică boala, ci doar
simptomele ei.
- Dacă tu vorbești astfel despre propriii tăi copii, ce trebuie să
spui despre mine?
- Spun că ești o binecuvîntare, ești iubita mea, ești lumina vieții
mele cețoase.
- Parcă ai fi beat... sau în orice caz amețit.
- Sînt.
- Nu ești. Aș simți mirosul.
- Îl simți, iubito.
- Ce s-a întîmplat cu tine?
- Ah, dar tu știi, spune drept, nu știi? Am suferit o schimbare — o
schimbare ca după o furtună puternică. La tine n-au ajuns decît
valurile cele mai îndepărtate.
- Mă îngrijorezi, Ethan. Zău că da. Ești nebun de-a binelea.
- Cunoști decorațiile mele?
- Decorațiile... de pe front?
- Mi-au fost decernate pentru acte de nebunie, pentru sălbă-
ticie. Nu exista om pe pămînt mai puțin înclinat spre crimă, în sufletul
lui, decît mine. Dar au confecționat o cutie nouă și m-au înghesuit
în ea. Iar vremurile, momentul respectiv, îmi cereau să ucid ființe
omenești, și am ucis.
- Dar atunci era război, și patria îți cerea să lupți.
- Întotdeauna este momentul pentru a face o anumită acțiune.
Pînă acum am evitat să fiu propriul meu moment. Am fost un soldat
al naibii de bun, descurcăreț, iute și necruțător, cu alte cuvinte un
om extrem de eficace în timp de război. Poate că îmi voi dovedi
eficacitatea și în timp de pace.
- Tu ai vrea să-mi faci o mărturisire.
- E destul de trist, dar ai dreptate. Asta sună ca un fel de scuză.
- Sper însă că nu e.
- Mă duc să așez pentru masă.
- Am mîncat prea mult dimineața și nu mi-e de loc foame.
- Ei bine, dar tot ai să mai guști cîte ceva. Ai văzut ce pălărie
avea doamna Baker? Probabil că și-a luat-o de la New York.
- I-ai văzut coafura?
- Ai observat și tu? Are aproape culoarea fragilor.

— Este lumina ce luminează calea multimilor, și este gloria poporului tău, o, Izrael!

— De ce s-o fi hotărît Margie să se ducă la Montauk tocmai acum?

— Îi place să se scoale dis de dimineață.

— Dimpotrivă. O și tachinez pe chestia asta. Dar nu ți s-a părut ciudat ca Marullo să aducă ouă de zahăr?

— Faci vreo legătură între ambele întâmplări? Margie se scoală devreme, iar Marullo aduce acadele.

— Iar vrei s-o faci pe prostul.

— Nu. De data asta, nu. Dacă îți spun un secret, îmi promiți să nu spui nimănui nimic?

— Vreo glumă de-a ta!

— Nu.

— Bine, îți promit.

— Cred că Marullo o să facă o călătorie în Italia.

— De unde știi? Ți-a spus el?

— Nu tocmai. Dar am observat eu ceva. Am dedus.

— Asta înseamnă că ai să rămâi singur la prăvălie. Va trebui să-ți iei un ajutor.

— Pot să mă descurc și singur.

— Dar tu faci și acum aproape toată treaba. Trebuie să iei pe cineva să te ajute.

— Ține minte... nu este încă nimic stabilit, și e secret.

— O, eu nu uit niciodată ceea ce am promis.

— Dar vei face vreo aluzie.

— Nu, Ethan.

— Știi ce ești tu? Un iepuraș iubit, cu flori la urechi.

— Du-te și mănâncă la bucătărie. Eu mă duc să mă aranjez puțin.

După ce a ieșit din cameră, m-am tolănit în fotoliul meu și în auzul meu lăuntric au răsunat cuvintele: « Sloboadă acum, Doamne, pe robul tău, să se odihnească în pace ». Și să fiu al naibii dacă n-am adormit imediat. Am plonjat din vârful unei stinci, în miezul întunerii, chiar acolo, în camera noastră. Nu mi se întâmplă prea des. Și întrucît mă gândisem la Danny Taylor, l-am visat pe Danny Taylor. Se făcea că, deși crescusem, nu eram nici mici, nici mari, și ne aflam pe fostul fund de lac, secăt și neted, lângă fundațiile vechii case și groapa pivniței. Cred că era pe la început de vară, deoarece am băgat de seamă că frunzele erau grase, iar iarba se apleca sub propria greutate; era una dintre acele zile care te fac să-ți simți singele fierbînd nebunatéc. Danny era ascuns după un ienupăr tînăr, drept și subțire ca o coloană. Îi auzeam vocea, deformată și îngroșată, așa cum se aud sunetele în apă. Apoi eram alături, dar el se lichefia și se revărsa peste propriile lui contururi. Am încercat să-l adun la loc, cu palmele, așa cum încerci să netezești cimentul umed, cînd se revărsă din formă, dar nu am reușit. Esența lui mi se scurgea printre degete. Se zice că un vis nu durează decît o clipă. Visul meu se prelungea însă neconținut, și cu cît mă străduiam mai mult, cu atît Danny se topea mai repede.

Cînd m-a trezit Mary, gîfiam de atîta efort.

— Febrele primăverii, zise ea. Asta e primul semn. În adolescență, dormeam atît de mult, încît odată mama a trimis după doctorul

Grady. Ea credea că am boala somnului, dar de fapt eu treceam doar prin febrele primăverii.

— Am avut un coșmar. N-aș vrea să-l visez pe nimeni ca în visul ăsta.

— Azi ai fost prea agitat. Acum du-te sus, spală-te pe față și piaptăna-te. Ai o figură obosită, dragule. Nu te simți bine? Ar fi timpul să mergem. Ai dormit două ore. Probabil că aveai nevoie de somn. Tare aș vrea să știu ce intenții are domnul Baker.

— Ai să afli, draga mea. Și făgăduiește-mi că ai să ascuți cuvânt cu cuvânt.

— Dar poate vrea să stea de vorbă numai cu tine, între patru ochi. Oamenilor de afaceri nu le place ca doamnele să asculte discuțiile lor.

— Ei bine, nu va reuși. Vreau să asisti și tu.

— Dar știi că eu n-am nici un fel de experiență în afaceri.

— Știu... Dar el va pune în discuție chiar banii tăi.

Pe oamenii de soiul lui Baker nu poți ajunge să-i cunoști dacă nu i-ai cunoscut încă de pe cînd erai în leagăn. Simpla cunoștință, și chiar prietenia, sînt cu totul altceva. Eu îi cunosc, pentru că Hawley-ii și Baker-ii aveau cam aceeași origine, veniseră din același loc, străbătuseră evenimente asemănătoare și fuseseră la fel de avuți. Toate datele acestea formau o crustă care îi proteja, despărțindu-i de restul lumii. După ce tata și-a pierdut averea, eu nu am devenit pe de-a-ntregul un proscris. Baker-ii continuă să mă accepte, în calitatea mea de Hawley, poate chiar pînă la sfîrșitul vieții mele, pentru că noi sîntem rude. Numai că eu sînt o rudă săracă. Nobilii scăpătați încep treptat, treptat să nu mai fie nobili. Dacă va rămîne sărac, fiul meu Allen nu va mai avea relații cu Baker-ii, iar fiul lui le va fi complet străin, în ciuda numelui și strămoșilor lui. Noi am ajuns niște moșieri fără pămînt, comandanți fără oaste, călăreți fără cal. Nu vom putea, deci, să supraviețuim. Poate că de aici pornește una din cauzele transformării ce se petrece în mine. Eu nu vreau, și n-am vrut niciodată, să am bani numai de dragul de a-i avea. Dar banii îmi sînt necesari pentru a mă menține într-o categorie cu care sînt obișnuit și în care mă simt bine. Toate acestea s-au elaborat, desigur, în acel domeniu obscur, dincolo de granița conștiinței. Au ieșit la lumină ca o convingere, nu ca un gînd.

— Bună ziua, ne întîmpină doamna Baker. Îmi pare foarte bine că ați putut veni. Ne-ai cam neglijat, pînă acum, Mary. Ce zi frumoasă, nu? V-a plăcut slujba? Gădesc că preotul e un om destul de interesant.

— Ne întîlnim prea rar, zise domnul Baker. Îmi amintesc bine cum ședea bunicul tău chiar în fotoliul de colo, povestind cum au scufundat porcii de spanioli vasul *Maine*. Știu chiar că a răsturnat cana cu ceai, deși ceai nu este prea bine zis. Bătrînul căpitan Hawley avea obiceiul să-și dreagă romul cu o picătură de ceai. Era un om agresiv, unii îl considerau chiar zurbagiu.

Am observat că Mary a fost mai întîi mișcată, iar apoi plăcut impresionată de căldura cu care ne-au primit. Nu știa, bineînțeles, că hotărisem să fac din ea o moștenitoare bogată. Reputația de a fi avută, este aproape la fel de negociabilă ca averea însăși.

Doamna Baker, căreia îi tremură mereu capul, din pricina vreunei boli nervoase, turnă ceai în niște cești subțiri și gingașe ca petalele de magnolia; mina era singura parte din trupul ei, care nu tremura.

Domnul Baker învârtea, cu un aer gînditor, lingurița prin ceașcă.

— Nu îmi dau seama dacă mie îmi place ceaiul, sau numai ceremonialul cu care se servește ceaiul, zise el. Îmi plac toate ceremoniile, chiar și cele ridicole.

— Cred că vă înțeleg, am spus eu. Azi dimineață, în timpul slujbei, m-am simțit admirabil, pentru că nu mă așteptam la nici un fel de surprize. Știam toate cuvintele pe de rost, mai înainte de a fi rostite.

— Ethan, în timpul războiului — ascultați, doamnelor, și spuneți-mi dacă ați mai auzit una ca asta! — în timpul războiului am fost mobilizat, în calitate de consilier la ministerul de război. Am stat cîtva timp la Washington.

— Am urît timpul acela, zise doamna Baker.

— La un moment dat s-a organizat un ceai, pentru militari, o adevărată recepție, de fapt, deoarece erau vreo cinci sute de invitați. Doamna cea mai importantă era soția unui general cu cinci stele, iar imediat după ea venea nevasta unui general-locotenent. Doamna ministru, gazda, a rugat-o pe doamna cu cinci stele să toarne ceaiul în cești, iar pe doamna cu trei stele să toarne cafeaua. Ei bine, doamna cu cinci stele a refuzat, pentru că, îi citez cuvintele: «Toată lumea știe că, din punct de vedere al ierarhiei, cafeaua este cu un grad mai mare decît ceaiul». Ați mai auzit vreodată o asemenea năzbîtie? Pufni în ris. De fapt, după cum s-a constatat ceva mai tîrziu, whisky-ul s-a dovedit superior tuturor.

— Ce oraș agitat, zise doamna Baker. Oamenii se mutau înainte de a-și fi format obiceiurile sau manierele.

Mary a istorisit și ea o mică povestire despre ceaiul pe care îl beau irlandezii din Boston, care fierb apa în niște oale rotunde, deasupra unui foc descoperit și servesc apoi ceaiul cu polonicul de tablă.

— Ei nu opăresc ceaiul. Îl fierb, zise ea. Un asemenea ceai curăță pînă și vopseaua de pe masă.

Înainte a unei discuții, sau a unei acțiuni mai grave, este nevoie întotdeauna de anumite preliminarii rituale, și cu cît problema este mai acută, cu atît va fi mai lungă și mai superficială introducerea. Fiecare dintre participanți trebuie să contribuie cu o trăsătură de condei sau cu o pată de culoare. Dacă Mary și doamna Baker n-ar fi fost obligate să asiste la aceste preliminarii, de mult și-ar fi stabilit propriul lor limbaj comun. Domnul Baker trăsese o brazdă pe ogorul conversației, iar Mary a mea, care îi urmăse exemplul, era acum încîntată și însuflețită de atenția ce i se acorda. Ne mai rămînea, doamnei Baker și mie, să ne aducem și noi contribuția, dar mi s-a părut mai cuviincios să rămîn cel din urmă.

Doamna Baker intră în joc, inspirîndu-se, ca și ceilalți, din povestirile despre ceai.

— Îmi amintesc de vremea cînd existau zeci de sorturi de ceai, ne oferi ea, cu vioiciune, subiectul. Toată lumea avea rețete cu ajutorul cărora puteai prepara în casă aproape orice. Cred că nu exista buruiană, frunză sau floare care să nu fi fost transformată într-un ceai oarecare. Acum nu mai există decît două feluri, din India sau din

China, și încă din China nici nu se prea găsește. Vă amintiți ceaiurile de scorușe, de mușețel, de frunze și flori de portocal, și... și de cambrică?

— Ce e cambrică? Întrebă Mary.

— Apă și lapte, amîndouă fierbinți, în părți egale. Copiii îl adoră. Nu are gust de lapte cu apă.

Și, oprindu-se aici, doamna Baker era achitată de obligație.

Acum era rîndul meu, și aveam intenția să fac cîteva observații fără de însemnătate asupra ceaiului din Boston, dar nu întotdeauna poți să-ți realizezi intențiile.

— După slujbă, am adormit, m-am auzit eu vorbind. L-am visat pe Danny Taylor — un adevărat coșmar. Vă amintiți de Danny?

— Bietul om, zise domnul Baker.

— Cîndva, am fost mai legați decît doi frați. Eu n-am avut frați. Într-un anume fel, noi doi am fost frați. Simt, deși nu întreprind nimic în acest sens, că ar trebui să fiu păzitorul fratelui meu Danny.

Mary era evident supărată pe mine, pentru că schimbasesem cursul conversației. Se răzbună oarecum, zicînd:

— Ethan îi dă bani. Nu cred că procedează bine. Danny îi zvîrle pe bătură.

— Ei! exclamă domnul Baker.

— Mă întreb dacă... în orice caz, nu era un vis, ci un coșmar. Îi dau atît de puțin... cîte un dolar, din cînd în cînd. Ce altceva ar putea face cu un dolar, decît să se îmbete? Poate că dacă i s-ar oferi o sumă mai ca lumea, ar găsi ceva mai bun de făcut.

— Nimeni n-ar avea curajul să-i dea o sumă mai mare, strigă Mary. Ar însemna să-l ucidă! Nu-i așa, domnule Baker?

— Bietul om, zise domnul Baker. Ce familie onorabilă au fost Taylor-ii! Mi se face rău cînd îl văd în halul ăsta. Dar Mary are dreptate. Probabil că, avînd bani, ar bea pînă ar cădea mort.

— Asta și face. Numai că din partea mea nu e amenințat. Nu dispun de o sumă cît de cît importantă, ca să-i pot da și lui.

— E vorba de principiu, zise domnul Baker.

Doamna Baker își aduse contribuția de răutate feminină.

— Ar trebui internat într-o instituție unde să fie ținut sub supraveghere.

Toți trei erau supărați pe mine. Era mai bine să fi rămas la povestea cu ceaiul din Boston.

Cît de straniu procedează uneori gîndirea noastră, pornind-o razna, jucîndu-se de-a baba oarba sau de-a v-ați ascunselea, în loc să se folosească de orice observație pentru a-și deschide un drum sigur peste cîmpul minat cu planuri secrete și obstacole ascunse! Cunoșteam prea bine casa Taylor și casa Hawley, cu pereții și perdelele întunecate, cu fîcușii funebri, neobișnuiți cu lumina, cu portretele și cărțile, cu amintirea altor timpuri imprimată pe faianță și pe scoici pictate, pe țesături sau în lemn, cu toate acele semne care le conferă realitate și permanență. Scaunele sînt înlocuite, din pricina modei sau a confortului, dar scrinurile și mesele, bibliotecile și birourile sînt strîns legate de un trecut viguros. Hawley era mai mult decît numele unei familii. Era numele unei case. De aceea nu se despărțea bietul Danny de fineața Taylor. Fără ea, el nu mai reprezenta o

familie... și în curînd avea să nu mai reprezinte nici măcar un nume.

După tonul și inflexiunea vocii, simțeam dorința celor trei de a-l înlătura din discuție. Poate că unii oameni au nevoie de o casă și de un arbore genealogic pentru a se convinge că există ei înșiși; dar, în cel mai bun caz, legătura aceasta este destul de șubredă. În băcănie eu eram un om ratat, un biet simbriaș, dar în casa mea eram un Hawley; probabil, deci, că și eu trăiesc în nesiguranță. Baker voia să-i întindă o mînă de ajutor lui Hawley. Dar dacă n-aș fi avut casa mea, aș fi fost zvîrlit de-o parte. Problema nu se punea de la om la om, ci de la casă la casă. Mi-era necaz că îl înlăturaseră pe Danny Taylor din realitatea noastră, dar nu-i puteam împiedica. Gîndul acesta m-a întărit și m-a călit. Dacă reușea să obțină o cotă parte la imaginara moștenire a lui Mary, Baker va încerca să refacă strălucirea casei Hawley. Mă aflu la marginea cîmpului minat. Și-mi simțeam inima împietrită împotriva dezinteresatului meu binevoitor. O simțeam încrîncenîndu-se, devenind vicleană și ostilă. Și, totodată, re trăiam senzațiile cîmpului de luptă, eram din nou sub imperiul legilor barbariei raționale, iar prima dintre aceste legi este: « Fă în așa fel, încît pînă și apărarea să aibă aspectul unui atac. »

— Domnule Baker, am spus, nu e nevoie să mai analizăm cauzele. Dumneavoastră cunoașteți mai bine decît mine în ce mod lent, dar sigur, a pierdut tatăl meu averea familiei Hawley. Eu eram, în timpul acela, pe front. Cum s-a întîmplat?

— Nu intențiile i-au fost greșite, dar felul lui de-a judeca...

— Știu, el cam umbla cu capul în nori... Dar, totuși, cum s-a întîmplat?

— Eh, în epoca aia toată lumea era cuprinsă de un fel de nebunie a investițiilor. A investit și el nebunește.

— N-a fost bine sfătuit?

— Și-a plasat banii în armamente, afacere care începuse de pe atunci să fie depășită. Apoi, cînd s-au anulat contractele, a pierdut totul.

— Dumneavoastră erați atunci la Washington. Știați că se pregătește anularea contractelor.

— Oarecum, în linii generale.

— Știați însă suficient, pentru ca să nu investiți banii dumneavoastră.

— Nu, eu nu i-am investit.

— I-ați dat tatălui meu vreun sfat, în această privință?

— Eram tocmai la Washington.

— Dar știați că banii îi luase cu împrumut, ipotecînd averea familiei Hawley — banii pe care voia să-i investească.

— Da, știam.

— I-ați spus să nu-i investească în această afacere?

— Ți-am spus, eram la Washington.

— Dar banca dumneavoastră i-a anulat dreptul de a răscumpăra ipoteca...

— Băncile se conduc după anumite legi, Ethan. Știi prea bine.

— Da, știu. Dar este, totuși, păcat că nu i-ați putut da un sfat.

— Nu trebuie să dai toată vina pe el, Ethan.

— Acum, cînd înțeleg împrejurările, nu-l mai găsesc vinovat. De altfel, nici n-am vrut să să arunc vina pe el, dar nu am știut nici-odată prea bine ce se întimplase.

Cred că domnul Baker își pregătise deschiderea partidei. Pierzînd însă ocazia, dibuia acum mișcarea următoare. Tuși, își suflă nasul într-o batistă de hîrtie, scoasă dintr-un pachet pe care-l purta în buzunar, alege încă una și își șterse ochii, apoi își lustrui lentilele ochelarilor cu o a treia batistă. Fiecare om are o metodă personală de a cîștiga timp la nevoie. Am cunoscut un om care consuma cinci minute pînă își umplea pipa și o aprindea.

După ce domnul Baker și-a terminat aceste îndeletniciri, i-am spus:

— Știu că n-am nici un drept să vă cer sfatul. Dar dumneavoastră ați adus vorba despre vechea tovărășie dintre familiile noastre.

— Au fost oameni strașnici, zise el. Și, în general, oameni cu o judecată excelentă, conservatori...

— Dar nu procedau orbește, domnule. Și atunci cînd luau o hotărîre, o duceau pînă la capăt.

— E adevărat.

— Chiar dacă era vorba de scufundarea vaselor inamice — sau de incendierea unei corăbii?

— Dacă era din ordin, da!

— Domnule, mi se pare că prin 1801 au fost întrebați ce anume înțelegeau ei prin inamic...

— După război, se produce întotdeauna o revizuire a termenilor...

— Desigur. Dar eu nu de dragul discuției mă refer la vechile cronici. Vorbînd deschis, domnule Baker, eu vreau să... să-mi refac averea.

— Așa te vreau, Ethan. Am crezut, o bucată de vreme, că te părăsise vechiul spirit al familiei Hawley.

— Îl pierdusem; sau poate că nu era destul de dezvoltat în mine. Dumneavoastră mi-ați oferit ajutorul. De unde să încep?

— Partea proastă e că, oricum ai începe, îți trebuie un capital.

— Știu asta. Dar, dacă aș avea un mic capital, cum ar trebui să încep?

— Conversația noastră le plictisește pe doamne, zise el. Poate că e mai bine să ne retragem în bibliotecă. Afacerile sînt un subiect obositor pentru femei.

Doamna Baker se ridică:

— Tocmai voiam s-o rog pe Mary să mă ajute la alegerea unui model de tapet pentru dormitorul cel mare. Eșantioanele sînt sus, Mary.

— Aș vrea ca Mary să audă...

Dar ea a trecut imediat de partea lor, după cum îmi și închipuisem că va face.

— Eu habar n-am de afaceri, zise ea. Dar la tapete mă pricep.

— Dar e vorba de banii tăi, draga mea.

— Eu tot n-am să înțeleg nimic, Ethan. Știi că nu înțeleg.

— Poate că, în lipsa ta, eu am să înțeleg și mai puțin.

Probabil că ideea cu alegerea tapetului fusese a domnului Baker. N-aș crede că la ei nevasta hotărăște modelele tapetelor. Nici o femeie nu ar fi ales culoarea sumbră, cu desene geometrice, care tapeta camera în care ne aflam.

— Ei, zise domnul Baker după plecarea doamnelor, pentru tine, Ethan, problema principală este capitalul. Casa ta nu este grevată de nici o datorie. Ai putea s-o ipotechezi.

— Asta n-am s-o fac.

— Mă rog, sînt de acord, dar este singurul bun pe care îl posezi. mai există și banii lui Mary. Nu sînt mulți, dar cu puțin poți cîștiga mult.

— Nu vreau să mă ating de banii ei. Sînt o rezervă pentru zile negre.

— Dar sînt depuși în cont comun și nu produc nimic.

— Să admitem că m-aș hotărî să-i utilizez. Ce idee puteți să-mi oferiți?

— Cunoști suma de care dispune mama ei?

— Nu, dar pare să fie o sumă destul de substanțială.

Își șterse, cu mare atenție, lentilele ochelarilor.

— Ceea ce îți spun acum, rămîne numai între noi.

— Bineînțeles.

— Știu că, din fericire, nu ești un palavragiu. Nici unul dintre Hawley n-a fost palavragiu, în afară, poate, de tatăl tău. Ca om de afaceri, îmi dau seama că New Baytown este un oraș care se va dezvolta. Are tot ce-i trebuie: port, plajă, cursuri de apă. O dată pornit pe drumul dezvoltării, nimic nu va mai putea să-l țină în loc. Un adevărat om de afaceri are datoria de a contribui la dezvoltarea orașului natal.

— Și de a profita de pe urma acestei dezvoltări...

— Evident.

De ce nu s-a dezvoltat pînă acum orașul?

— Cred că știu de ce... Din cauza fosilelor din consiliul municipal. Trăiesc în trecut. Se opun progresului.

M-a interesat întotdeauna să ascult cît de filantropic poate fi argumentată stoarcerea unor profituri. Dezbrăcată de haina integrității, a respectului față de bunul obștesc, poziția domnului Baker îmi apărea în toată goliciunea ei. El și încă vreo cîțiva, foarte puțini, vor sprijini actuala conducere a orașului, pînă în ziua cînd vor reuși să cumpere, sau să aducă sub controlul lor direct, toate viitoarele surse de venituri. După aceea vor schimba și consiliul municipal, și primarul, vor instaura domnia progresului, și de-abia atunci se va descoperi că toate căile pe care ar putea veni acest progres sînt în mîinile lor. Din pură bunătațe sufletească, el se învoia să-mi asigure și mie o mică porție. Nu știu dacă fusese în intenția lui să-mi comunice planul de bătaie, sau numai entuziasmul îl tirise spre destăinuire, dar, printre generalitățile pe care le debita, am aflat și ceea ce se pregăteau să întreprindă. Alegerile municipale erau fixate pentru data de 7 iulie. Pînă atunci, grupul integrilor trebuia să pună mîna pe cîrma progresului.

Nu cred că există în lume vreun om căruia să nu-i placă să dea sfaturi. Întrucît îmi manifestam o oarecare rețineră, sfătuitorul meu deveni mai vehement și mai explicit.

— Trebuie să mai reflectez, domnule, i-am spus. Ceea ce este clar pentru dumneavoastră, pentru mine este o enigmă. Și, bineînțeles trebuie să discut și cu Mary.

— Cred că greșești în privința asta, zise el. În zilele noastre, în afaceri s-au amestecat prea multe fuste.

— Dar e vorba despre moștenirea ei.

— Cel mai bun lucru ce-l poți face pentru ea, este surpriza de a-i aduce mai mulți bani. Femeilor le place acest procedeu.

— Nădăjduiesc că nu mă veți socoti un ingrăt, domnule Baker. Dar eu gîndesc destul de încet. Trebuie să mai cîntăresc posibilitățile. Ați auzit că Marullo pleacă în Italia?

Privirea i se ascuți.

— Definitiv?

— Nu, vrea să facă numai o vizită.

— Eh, sper că se va gîndi să te ferească de neplăceri, în cazul cînd i s-ar întîmpla ceva. Nu mai e un om tînăr. A făcut vreun testament?

— Nu știu.

— Dacă ar apărea rudele lui din Italia, te-ai putea trezi fără slujbă.

M-am învăluit într-un strat protector de incertitudine.

— Mi-ați dat suficient material pentru meditație, i-am răspuns. Dar nu știu dacă ați putea să-mi dați o informație, cît de sumară, asupra datei cînd veți porni acțiunea.

— Pot să-ți spun doar atît: dezvoltarea orașului depinde în mare măsură de căile de comunicație.

— Este adevărat, dar în curînd toate autostrăzile vor ajunge pînă la noi.

— Nu chiar atît de curînd. Iar oamenii cu bani, pe care noi vrem să-i atragem, se folosesc în primul rînd de avion.

— Iar orașul nostru este lipsit de un aeroport...

— Exact.

— Și noi n-avem un teren care să se preteze la amenajarea unui aeroport; ar trebui să împingem dealurile la o parte.

— Operație care ar cere prea mulți bani. Costul mîinii de lucru ar fi atît de ridicat, încît ar zădărnici o asemenea operație.

— Și, în cazul acesta, care e planul dumneavoastră?

— Ethan, iartă-mă, dar trebuie să ai încredere în mine. Nu pot să-ți destăinui amănuntele planului. Dar îți promit că, dacă faci rost de un mic capital, voi avea grijă să obții o participație bună. Totul este hotărît, dar mai trebuie să rezolvăm anumite probleme.

— Am impresia că nici nu merit o asemenea participație.

— Vechile familii trebuie să se ajute între ele.

— Face și Marullo parte din acest grup?

— Doamne ferește. El merge pe drumul lui, cu de-al de el!

— Dar o duc destul de bine, nu?

— Mult mai bine decît ar fi cazul. Nu-mi place să-i văd pe străinii ăștia lăfăindu-se.

— Deci la 7 iulie va suna adunarea.

— Ți-am spus eu asta?

— Nu. Cred că mi s-a părut.

— Cu siguranță!

Odată cu această replică, se întoarse și Mary de la consultul asupra modelelor de tapete. Ne-am îndeplinit ultimele obligații ale politeții, și am pornit-o încet către casă.

- Au fost cât se poate de amabili. Ce ți-a spus?
- Vechea poveste. Că ar trebui să folosesc banii tăi pentru a mă redresa, dar eu nu vreau.
- Știu că te gîndești la binele meu, dragule. Dar, dacă n-ai să-i urmezi sfatul, să știi că ești un prost.
- Nu-mi prea vine la îndemînă, Mary. Dacă el se înșală? Poți să rămîi fără nici un ajutor.
- Iată ce gîndesc eu, Ethan: dacă tu nu te hotărăști, eu am ridic să banii și am să-i înmînez lui Baker. Îți jur că am s-o fac.
- Trebuie să mă mai gîndesc. Nu vreau să te amestec și pe tine în afaceri.
- Nici nu este nevoie. Banii sînt depuși în cont comun. Știi bine ce ți-au spus cărțile!
- Oh, doamne... iar cărțile...
- Eu cred în cuvîntul lor.
- Dacă ți-aș pierde banii, m-ai blestema.
- Nu-i adevărat! Averea mea ești tu! A spus-o și Margie.
- Cuvintele rostite de Margie sînt înscrise cu litere de foc în creierul meu, pînă la moarte.
- Nu glumi!
- Poate că nici nu glumesc. N-aș vrea ca bogăția să strice armonia vieții noastre de oameni săraci.
- Nu văd de ce o mîină de bani ar putea să ne strice. Nu vreau să am prea mulți bani — doar atît cît să ne ajungă.
- Eu am tăcut.
- Care e părerea ta?
- O, fiică de rege, i-am răspuns, nu există « atît cît să-ți ajungă ».
- Nu există decît două măsuri: deloc, și nu îndeajuns.
- Nu-i adevărat.
- Ba e adevărat? Îți aduci aminte de miliardarul din Texas, care a murit de curînd? Locuia la hotel, într-o singură cameră, și n-avea decît o valiză. N-a lăsat nici testament, nici moștenitori, dar el socotea că nu are bani îndeajuns. Cu cît ai mai mulți, cu atît îți ajung mai puțin.
- Ea spuse sarcastic:
- Poate consideri că eu comit un păcat grav, dorindu-mi niște perdele noi în camera cea mare, și un cazan de apă suficient de mare, calorifer, pentru ca patru persoane să poată face baie în aceeași zi, și să-mi permită și mie să spăl vasele.
- Eu nu discutăm despre păcat. Subliniam doar un fapt, o lege a naturii.
- Se pare că tu nu ai nici un pic de respect față de natura umană.
- Nu față de natura umană, Mary, ci față de natură în general. Veverițele culeg de zece ori mai multe nuci decît pot să mănînce. Hîrciogul are burta plină, gata-gata să-i plesnească, și tot își mai adoară obraji, ca pe niște saci. Și oare cîtă din mierea pe care o adună ele, o mănîncă înțeleptele albine?
- Cînd rămîne nedumerită, sau perplexă, Mary își împoașcă supărarea, după cum sepie își împrăstie cerneala, ascunzîndu-se apoi în spatele acestui nor negru.

— Mă scirbești, zise ea. Nu vrei să lași pe nimeni să se bucure de un strop de fericire.

— Iubita mea, nu despre asta e vorba. Eu mă tem de altceva: de nefericirea ucigătoare, de panica pe care o aduce cu sine posesia banilor, de aparența de putere și de invidiile pe care le naște.

Fără să-și dea seama, și ea era stăpînită de aceleași temeri. A căutat, pentru a mă lovi, un loc cît mai dureros, l-a găsit, și a răsucit în el țepii cuvintelor.

— Iată un vînzător de băcănie, fără o para chioară în buzunar, care e îngrijorat de viața tristă pe care o va trăi cînd va fi bogat. Vorbești ca și cînd ai putea pune mîna pe o avere, ori de cîte ori ai vrea tu.

— Cred că aș putea.

— Cum?

— Asta-i întrebarea!

— Nu știi nici tu cum; dacă ai fi știut, ai fi făcut-o de mult. Nu faci decît să joci teatru. Întotdeauna joci teatru.

Intenția de a răni trezește, în mod firesc, furia. Simțeam cum mă cuprindea febra. Vorbe grele, urite, mi se urcau în gîtlej, ca o otravă. Simțeam gustul acid al urii.

— Privește! Uite-o! Ai văzut-o? zise Mary.

— Unde? Ce?

— A trecut de copacul de colo și a intrat în curtea noastră.

— Cine era, Mary? Spune-mi! Ce era?

I-am văzut în lumina amurgului zîmbetul, acel ireal zîmbet feminin. Unii îl numesc înțelepciune, dar este mai de grabă un fel de tainică înțelegere, care face ca înțelepciunea să nu mai fie necesară.

— Mary, n-ai văzut nimic!

— Am văzut un început de ceartă... dar a fugit.

Am apucat-o cu brațul de după umeri și am întors-o spre mine.

— Hai să facem un tur în jurul cvartalului, înainte de a ne ducea casă.

Am intrat în tunelul nopții și n-am mai scos nici un cuvînt; nu mai simțeam nevoia cuvintelor.

Capitolul VIII

Pe cînd eram copil, mă obișnuisem să hăituiesc și să ucid animalele mai mici, făcînd risipă de energie și bună-dispoziție. Iepuri, veverițe, păsărele, iar ceva mai tîrziu, rațe și gîște sălbatice, se rostogoleau la pămînt, transformate în gheme în care se amestecau oase și sînge, blană și pene. Consumam în această activitate un soi de inventivitate sălbatică, lipsită însă de ură sau răzbunare, și mai ales de simțul vinovăției. Războiul mi-a alungat dorința de a distruge; poate că m-a adus în situația unui copil prea ghițuit cu dulciuri. Pocnetul puștii a încetat să mai fie pentru mine chiotul cruntei fericiri vînatorești.

Anul acesta, la începutul primăverii, grădina noastră începuse să fie vizitată zilnic de o pereche de iepurași săltăreți. La plăceau grozav garoafele lui Mary a mea; le ronțăiau pînă la rădăcină.

— Trebuie să scăpăm de ei, mi-a spus Mary.

Am scos din ladă pușca mea de calibrul 12, năclăită de unsoare și, cotrobăind, am găsit și câteva cartușe, vechi și cam umflate, cu alice numărul 5. Seara, m-am așezat pe treptele scării din spatele casei și, de cum au intrat în bătaia puștii mele, am doborât amândoi iepurii dintr-o singură lovitură! Apoi, am îngropat cele două ghemotoace de blană sub liliacul cel mare, și mi s-a făcut rău la stomac.

Pierdusem, pur și simplu, obișnuința de a ucide. Omul se obișnuiește cu orice. Cu măcelul, cu meseria de cioclu, sau chiar cu aceea de călău; dacă te-ai obișnuit, probabil că instrumentele de tortură ți se par niște unelte ca oricare altele.

După ce copiii s-au dus la culcare, am spus:

— Mă duc puțin afară.

Mary nu m-a întrebat nici unde, nici de ce mă duc, așa cum ar fi făcut cu câteva zile înainte.

— Te înapoezi tirziu?

— Nu.

— N-am să te aștept, mi-e somn, zise ea.

Impunându-și anumite hotărâri ea părea că știe să se descurce mai bine decât mine. Eu încă mai resimțeam neplăcuta întâmplare cu iepurii. Poate că este firesc ca un om, care a nimicit ceva, să dorească restabilirea echilibrului, creind altceva în schimb. Oare am acționat sub acest impuls?

Am ajuns la cotețul împuțit în care locuia Danny Taylor. Pe o farfurioară lângă patul lui de campanie, ardea o luminare.

Danny arata cât se poate de rău, vînăt, tras la față, bolnav. Pielea lui căpătase o nuanță plumburie. Cu greu puteai rezista să nu te amețească mirosul greșos ce-l emana atît locul, cît și omul slinos, învelit cu o plapomă jengoasă. Ochii îi erau deschiși și sticloși. Mă așteptam să-l aud delirînd. Am tresărit, auzindu-i vocea limpede, cu timbrul vechiului Danny Taylor.

— Ce cauți aici, Eth?

— Vreau să te ajut.

— Vezi-ți de treabă!

— Tu ești bolnav.

— Crezi că eu nu știu? O știu mai bine decât oricine. Întinse mîna în spatele patului și scoase la iveală o sticlă de « Old Forester », plină cam o treime. Tragi un gît?

— Nu, Danny. Țasta e un whisky scump.

— Mai am și eu prieteni.

— Cine ți l-a dat?

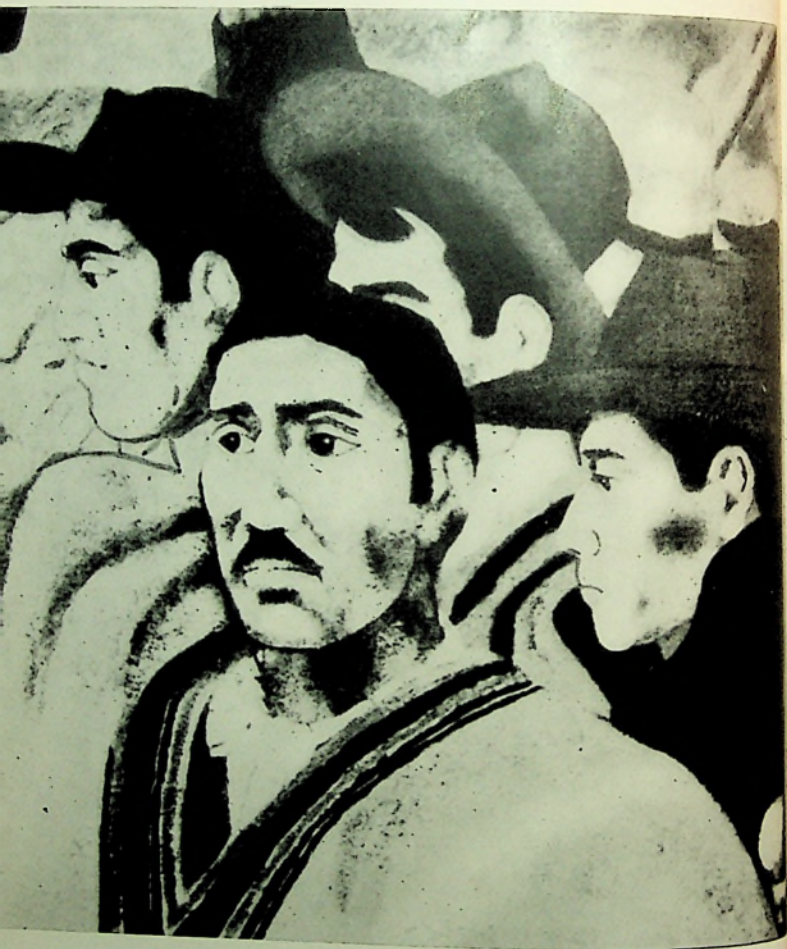
— Asta nu te privește pe tine, Eth. Sorbi o înghițitură și, cu destulă greutate, reuși să nu icnească. Imediat, obrazii i se îmbujorară. Rise. Prietenul care m-a vizitat voia să discutăm despre afaceri, dar l-am dus! Am adormit mai înainte ca el să-și poată desfășura propunerile. Nu știa cît de repede pot să adorm. Vrei să discuți despre afaceri, Eth? În cazul ăsta pot să adorm din nou, și chiar imediat.

— Tu mai ții, cît de cît la mine, Danny? Mai ai măcar un dram de încredere în mine? Spune-mi, a mai rămas ceva din prietenia noastră?

A. CHER-GIL (INDONEZIA)

Portret





JOSE VENTURELLI (CHILE)

Solidaritate

— Desigur ! Numai că, dacă vorbim despre prietenie, nu uita că eu sînt un bețiv, și prietenul cel mai bun al bețivului este paharul !

— Dacă ți-aș face rost de niște bani, ai urma o cură de dezintoxicare ?

Eram contrariat de repeziciunea cu care Danny redevenise normal și firesc, și el însuși.

— Aș putea să-ți răspund afirmativ, Eth. Dar tu nu cunoști caracterul bețivilor. Aș fi în stare să-ți iau banii și să-i beau.

— Ce-ai zice dacă aș achita costul tratamentului direct la spital, sau i-aș depune, în acest scop, la o bancă ?

— Mă strădui să te fac să înțelegi. M-aș interna avînd cele mai bune intenții, dar după cîteva zile aș fugi. Nu se poate conta pe cuvîntul unui alcoolic, Eth. Asta nu poți tu să înțelegi. Orice aș face sau ți-aș declara, tot aș fugi.

— Nu vrei să te vindici de beție, Danny ?

— Poate că nu. Sper că înțelegi ce vreau să spun. — Trase o înghițitură din sticlă, și din nou am fost mirat de rapiditatea reacției. Nu numai că redevenise vechiul Danny, pe care îl cunoașteam, dar simțurile și intuiția i se ascuțiseră pe loc ; deveniră atît de pătrunzătoare, încît îmi citi gîndurile. — Nu te baza pe revenirea asta, spuse. Durează foarte puțin. Alcoolul te stimulează numai în primele clipe, dar după aceea te cufundă în deprimare. Sper că ai să pleci înainte de a mă vedea în faza a doua. Nu cred să se manifeste chiar acum. Nu mi se întîmplă niciodată cînd sînt încă treaz. — Apoi mă privi drept în ochi, cu o privire umedă, strălucind în lumina lumînării. — Ethan, zise el. Te-ai oferit să-mi plătești o cură de dezintoxicare. Dar tu n-ai bani, Ethan.

— Pot să-i procur. Mary a primit o mică moștenire de la fratele ei.

— Și tu mi-ai da mie banii ăștia ?

— Da.

— Deși te previn că nu trebuie să ai niciodată încredere într-un alcoolic ? Chiar dacă te asigur că, după ce ți-aș lua banii, mi-aș bate joc de tine și ți-aș călca inima în picioare ?

— Acum îmi calci inima în picioare, Danny. Mi-ai apărut într-un vis. Se făcea că eram amîndoi la vechea voastră fineață — ți-o amintești ?

El ridică din nou sticla, apoi o puse jos zicînd :

— Nu, încă nu... încă nu. Eth, niciodată, niciodată să n-ai încredere într-un alcoolic. Cînd un bețiv — cînd eu, adică — am ajuns o clrpă, un hoit încă viu, tot mai îmi rămîne treaz, undeva, un creier ascuns, viclean și neprietenos. Acum, chiar în clipa asta, eu sînt un om care ți-a fost prieten. Dar te-am mințit, spunîndu-ți mai adineaori, că m-am prefăcut adormit. O, am adormit, dormeam într-adevăr, deși țiu la băutură.

— Oprește-te, am spus. Nu continua, nu vreau să mă crezi în stare de... nu vreau să ai bănuiele ! Baker ți-a adus sticla, nu-i așa ?

— Da.

— Voia să te convingă să-i dai o semnătură !

— Da, dar eu am adormit.

Pufni în rîs și duse din nou sticla la gură. În lumina lumînării, am văzut ridicîndu-se în sticlă o bulă foarte mică de aer. Sorbise numai o picătură.

— Asta e una din întrebările la care te rog să-mi răspunzi. Baker voia să pună mîna pe terenul tău?

— Da.

— Și de ce nu i l-ai vîndut?

— Credeam că ți-am mai spus. Acest teren îmi dă dreptul să fiu un domn, căruia îi lipsesc doar manierele de domn.

— Să nu-l vinzi, Danny! Ține-l cu amîndouă mîinile!

— Dar ce te interesează pe tine? De ce să nu-l vînd?

— De dragul mîndriei tale.

— Mîndria mea s-a risipit de mult, nu mi-a mai rămas decît terenul acela...

— Nu-i adevărat. Cînd mi-ai cerut bani, ți-a fost rușine. Înseamnă că încă mai ai mîndrie.

— Nu. Era un simplu truc. Bețivii sînt isteți, ți-am mai spus-o. Te-ai simțit într-o situație neplăcută, și mi-ai dat dolarul crezînd că mie mi-era rușine să cer. Nu-mi era rușine. Aveam nevoie, pur și simplu, de băutură.

— Să nu vinzi terenul, Danny. Face o întreagă avere. Baker ti cunoaște valoarea. El nu cumpără lucruri fără valoare.

— La naiba, ce valoare poate să aibă?

— În împrejurimile orașului, este singurul teren suficient de neted pentru un aeroport.

— Aha, încep să-mi dau seama.

— Dacă nu-l scapi din mîna, poți să începi o viață nouă, Danny. Păstrează terenul. Urmează o cură de dezintoxicare, și după ce o termini, te vei afla în posesia unui cuib plin de ouă.

— Dar fără de cuib. Poate că ar fi mai bine să-l vînd, și să beau banii, și... *Dar creanga se va rupe, și leagănul cu ea, și-atunci și copilășul din leagăn va cădea...*

Cînta cu voce stridentă, și ridea.

— Vrei să obții tu terenul, Eth? Pentru asta ai venit la mine?

— Vreau să te simți un om întreg.

— Mă simt foarte bine.

— Lasă-mă să-ți explic, Danny. Dacă ai fi un vagabond, ai putea să faci orice ți-ar trece prin cap. Dar tu ești proprietarul unui teren de care au neapărată nevoie niște indivizi, care își fac calculele lor asupra viitorului.

— Fineața Taylor. Dar eu am s-o păstrez. Și eu îmi fac calcule de viitor. Se uită, cu o privire de îndrăgostit, la sticla de whisky.

— Danny, ți-am mai spus, este singurul loc potrivit pentru construirea unui aeroport. E un loc-cheie. Ei trebuie să-l obțină... altfel, ar trebui să niveleze dealurile, și asta nu le convine s-o facă.

— În cazul acesta, înseamnă că i-am prins în laț, și am de gînd să-l string bine de tot.

— Danny, tu uiți ceva. Un proprietar este ca un obiect prețios, care trebuie să fie îngrijit. Am și auzit spunîndu-se că fapta cea mai caritabilă, ar fi internarea ta într-o instituție unde să primești îngrijirea de care ai nevoie.

— Nu vor îndrăzni!

— O, ba da, au să îndrăznească. Și se vor considera plini de virtute. Cunoști procedura. Judecătorul, îl știi, va declara că ești inca-



@Asociația Ziaristilor Independenți din România

pabil să-ți administrezi singur proprietatea. Va numi un curator, și cam bănuiesc eu cine va fi numit: dar curatela și tratamentul tău vor costa o grămadă de bani, încît bineînțeles proprietatea ta va trebui să fie scoasă în vânzare, pentru a se acoperi cheltuielile, și nu e greu să ghicești cine o va cumpăra !

Ochii lui Danny luceau; asculta cu gura deschisă. Apoi își feri de mine privirea.

— Vrei să mă sperii, Eth. Dar nu ți-ai ales momentul cel mai prielnic. Trebuie să mă prinzi dimineața, cînd simt frigul în oase, și mi se pare că lumea întreagă este un fel de boritură verzuie. În clipa asta... sînt puternic cît zece, fiindcă am sticla lingă mine. Agită sticla, ca pe o sabie, iar ochii i se îngustară cît două dungi scînteietoare, în flacăra luminării. Eth, oare ți-am spus? Cred că da... Alcoolicii au o inteligență diabolică, numai a lor.

— Eu ți-am spus ceea ce știu că o să se întîmple.

— De acord cu tine. Știu că e adevărat. Tu ți-ai făcut datoria. Numai că, în loc să mă sperii, ai trezit diavolul adormit în mine. Cine socotește că alcoolicii sînt niște neputincioși, e un idiot. Bețivii au o aparatură aparte, cu însușiri speciale. Eu pot să le servesc o ripostă, și chiar în clipa asta simt că vreau, și o s-o și fac.

— Strașnic! Așa vreau să te aud vorbind !

Se uită la mine pe deasupra gîtului sticlei de whisky, ca prin virful cătării de la pușcă.

— Chiar vrei să-mi împrumuți banii lui Mary?

— Da.

— Fără nici o garanție?

— Da.

— Știind de pe acum că șansa de a-i primi îndărăt, este una la o mie?

— Da.

— Eth, alcoolicii au un obicei urît. Nu cred în cuvinte. Își umezi cu limba buzele uscate. Ești în stare să dai banii ăștia pe mîinile mele?

— Oricînd vrei.

— Dar te-am avertizat că nu faci bine.

— Totuși, eu am s-o fac.

De data asta, dădu sticla peste cap, și înăuntrul ei se ridică o bulă mare de aer. Cînd se opri din băut, ochii îi străluceau și mai tare, dar deveniseră reci și impersonali, ca ochii unui șarpe.

— Eth, poți obține banii săptămîna asta?

— Da.

— Miercuri?

— Da.

— Ai vreo doi dolari să-mi dai acum?

Nu aveam la mine prea mult: un bilet de un dolar, cincizeci de cenți, douăzeci și cinci de cenți, două monede de zece cenți și una de cinci, și încă trei cenți. Am răsturnat totul în mîna lui întinsă.

El goli sticla și o lăsă să cadă pe podea.

— Eth, într-un anume fel, n-am crezut niciodată despre tine că ești prea isteț. Știi că prețul unui tratament preliminar este de vreo mie de dolari?

— E în regulă.

— Glumești, Eth. Nu jucăm șah, ci poker. Cîndva, cunoșteam bine pokerul... Chiar prea bine. Tu te gîndești că am să-ți dau pășunea în gaj. Și-ți mai închipui că alcoolul pe care am să-l beau, pe cei o mie de dolari, o să mă dea gata, iar tu ai să te trezești cu un aeroport în brațe.

— E urît ce spui, Danny.

— Ți-am atras atenția că n-am păreri prea frumoase despre oameni.

— Nu poți să crezi în sinceritatea mea?

— Nu. Dar am felul meu de a... proceda, și treburile vor ieși după cum vrei tu. Eth, îmi spui că ții minte cum eram eu pe vremuri. Crezi că eu nu-mi amintesc cum erai tu? Aveai, încă din copilărie, stofă de judecător. În regulă. Simt că mi s-a uscat gîtlejul. Sticla e goală. Mă duc în oraș. Prețul meu e o mie de dolari.

— Ne-am înțeles.

— Miercuri, îmi aduci banii gheață.

— Îi voi aduce.

— Nu-ți dau chitanță, nu semnez, nu-ți dau nimic. Și să nu-ți închipui, Eth, cu toate amintirile tale, că mai sînt cel de pe vremuri. Prietena asta a mea, băutura, a schimbat totul. Nu sînt nici loial, nici cinstit. Tu n-ai să mai primești înapoi decît un hohot de ris.

— Nu-ți cer decît să încerci.

— Da, Eth, îți promit. Dar sper că te-am lămurit cît valorează făgăduiala unui alcoolic. Adu-mi mai întîi banii. Acum, poți să rămîi aici cît dorești. Casa mea e și a ta. Eu am plecat. Pe miercuri, Eth.

Se ridică de pe patul de campanie, zvîrli plapoma îndărătul patului și ieși afară, cu pași legănați. Nasturii din față ai pantalonului nu erau chiar toți încheiați.

Am stat un timp, privind cum se scurgeau picurii lumînării pe ceara topită din farfurie. Toate afirmațiile lui Danny erau adevărate, în afară de una singură, pe care mizam eu. El nu se schimbase chiar atît de mult. Undeva, printre ruine, exista și Danny Taylor. Nu puteam să cred că sufletul lui fusese amputat. Îi iubeam pe Danny și eram pregătît să... fac întocmai cum spusese el. Întocmai. Îl auzeam cîntînd în depărtare, într-un falset clar, ascuțit:

*Zboară, corabie-n vînturi pribege,
Zboară și cîntă pe creastă de val!
Poartă copilul născut a fi rege,
Du-l peste mare, la fărîmă natală!*

Am mai rămas cîteva clipe, apoi am suflat în lumînare și m-am îndreptat spre casă, pe Strada Mare. Willie încă nu adormise în mașina poliției.

— Mi se pare că ieși cam des la plimbare, Eth, zise el.

— Parcă tu nu știi cum se întîmplă...

— Desigur. Primăvara e de vină. Inimile tinere se tulbură repede.

Mary dormea zîmbind, dar, cînd m-am strecurat în pat lîngă ea, se trezi pe jumătate. Mi-era rău la stomac... o durere de gheață. Mary se întoarse pe o parte, și mă cuprinsese cu tot trupul ei cald

mirosind a iarbă. Am simțit că mi-e sete de ea. O sete adâncă, imediată. Nu știu dacă s-a trezit de-a binelea, dar chiar și în somn simțea că sete îmi era de ea. Apoi, complet trează, mi-a spus:

— Cred că ți-e foame!

— Da, frumoasă Elena.

— Ce vrei să mănânc?

— Un sandviș cu ceapă... nu, două sandvișuri cu ceapă, pe pline de secară.

— Trebuie să mănânc și eu unul, să-ți țin de urft.

— Nu ți-e foame și ție?

— Ba da.

Coborî scara și se reîntoarse după puțin timp, cu sandvișuri, o sticlă cu lapte, și două pahare.

Ceapa era iute foc.

— Mary, fumoasa mea... am început eu.

— Nu vorbi cu gura plină!

— Erai într-adevăr sinceră când spuneai că nu vrei să te amesteci de loc în afaceri?

— Da... desigur.

— Ei bine, am hotărât să întreprind ceva. Am nevoie de o mie de dolari.

— Ți-a dat domnul Baker vreo indicație?

— Într-un anume fel, da. Dar este o chestiune personală.

— N-ai decît să completezi un cec.

— Nu, draga mea, vreau să ridici tu banii, numerar lichid. Și, cînd îi ridici de la bancă, poți să spui că vrei să-ți cumperi o mobilă nouă, sau covoare, sau altceva.

— Dar nu vreau să cumpăr nimic.

— Ai să cumperi.

— E un secret?

— Mi-ai spus că preferi să procedez în felul ăsta.

— Da... desigur... prefer... E mai bine așa. Ce iute e ceapa asta! Oare domnul Baker o să fie de acord?

— Desigur, din moment ce el a fost cu ideea.

— Cînd îți trebuie?

— Mîine.

— Renunț să mănânc ceapă. Deși, cred că și așa miros destul de tare.

— Tu ești iubita mea.

— Nu pot să-mi iau gîndul de la Marullo.

— Te intrigă ceva?

— Faptul că a venit la noi acasă. Și acadelele pe care le-a adus.

— Necunoscute sînt căile Domnului.

— Ei, iar profanezi cuvintele sfinte? Încă n-a trecut ziua de Paște!

— Ba da, a trecut! E unu și un sfert.

— Doamne sfinte! Mai bine să ne culcăm.

— Ah! Și dacă ne vor vizita fantomele?... Știi, ca în Shakespeare.

— Tu ești în stare să iei totul în glumă.

Dar nu era o glumă. Durerile de stomac persistau; nu mă gîndeam la ele, dar le simțeam, și din cînd în cînd mă întrebam pe mine însumi:

de ce mă doare? Oamenii se pot obișnui cu orice, dar obișnuința are nevoie de timp. Odată, demult, lucram la o fabrică de dinamită; slujba consta în transpotarea unor butoaie cu nitroglicerină. Leafa era mare, deoarece substanța pe care o manipulam e primejdioasă. La început, mi-era frică de fiecare pas pas care-l făceam, dar după o săptămână, sau o săptămână și ceva, slujba devenise la fel cu oricare alta. Nu mă obișnuisem chiar și cu situația unui vânzător de băcănie? În comparație cu ceea ce nu ești obișnuit, situațiile cu care te-ai obișnuit, oricare ar fi, au în ele ceva plăcut.

Stînd nemișcat în întuneric, cu dansul petelor roșii în fața ochilor, mi-am analizat domeniul denumit « probleme de conștiință », și nu mi-am putut descoperi nici o fisură. M-am întrebat dacă — o dată ce mi-am fixat itinerariul — mai puteam să schimb direcția, sau chiar să întorc compasul cu nouăzeci de grade; cred că puteam, dar nu doream s-o fac.

Căpătasem o nouă dimensiune, de care eram fascinat. Parcă mi-aș fi descoperit un sistem mușchiular încă nefolosit, sau mi s-ar fi îndeplinit visul de pe cînd eram copil, că puteam să zbor. Adesea, eu pot să retrăiesc în minte evenimente, scene, conversații și, din această retrăire, culeg amănunte care îmi scăpaseră prima oară.

Mary considera că vizita lui Murallo la noi acasă, ca și ouăle de zahăr aduse în dar, erau fapte cel puțin ciudate, și eu am încredere în sensibilitatea lui Mary la tot ceea ce iese din comun. Eu apreciasem această vizită ca un gest de mulțumire pentru că nu îi înșelasem încrederea. Dar întrebarea lui Mary m-a îndemnat să caut o explicație pe care o știam, dar o trecusem acum cu vederea. Marullo nu dădea recompense pentru fapte consumate, el voia să-mi mituiască faptele viitoare. Persoana mea nu-l interesa, decît în măsura în care puteam să-i fiu de folos. M-am reîntors deci la instructajul despre business pe care mi-l ținuse chiar el, și la conversația despre Sicilia. Într-o anumită măsură, își pierduse siguranța. Voia ceva de la mine, sau avea nevoie de sprijinul meu. Cunoșteam modalitatea de a afla ce anume voia. Dacă i-aș cere un lucru pe care de obicei mi-l refuză, și de data aceasta nu mi l-ar mai refuza, puteam să fiu sigur că era ceva în ne-regulă, și că Marullo era profund tulburat. L-am dat deoparte pe Marullo și am luat-o la rînd pe Margie. Margie... După acest nume, fost cîndva la modă, puteai să-ți faci o idee despre vîrsta ei. « Margie, te visez într-una, Margie. Aș da lumea întreagă să... »

Am rejucat întîlnirile cu Margie, pe fundalul punctelor roșii ce dansau pe plafon, încercînd să nu adaug nimic realității. Mult timp, poate vreo doi ani, existase o doamnă YOUN-HUNT, care era prietenă cu nevastă-mea; numele ei apărea în conversațiile cărora nu le dădeam atenție. Apoi, deodată, apăruse Margie Young-Hunt, apoi Margie. Probabil că mai intrase în băcănie și înainte de Vinerea Mare, dar nu-mi aminteam nimic precis. Parcă în ziua aceea și-ar fi anunțat pentru prima oară prezența. Poate că pînă atunci nici ea nu mă văzuse, cum n-o băgasem în seamă nici eu. Dar de atunci era prezentă... Se mișca și mă răscolea. Ce urmărea? Era oare simpla răutate a unei femei, care nu prea avea ce face? Sau acționa după un plan? Aveam senzația că îmi atrăsese atenția asupra ei — mă făcuse conștient că există, și îmi amintea mereu de prezența ei. Mi se părea că,

atunci cînd a v rut să-mi ghicească în cărți, începuse cu bună credință, cu intenția de a-și prezenta spectacolul obișnuit, în mod elegant și profesional. Apoi survenise ceva, și totul s-a schimbat. Mary nu spusese nimic pentru a-i provoca lui Margie acea stare de încordare, și nici eu nu contribuiseam cu nimic. Oare văzuse ea cu adevărat șarpele? Aceasta ar fi explicația cea mai simplă, și probabil că și este cea adevărată. Poate că ea are într-adevăr o intuiție deosebită, și reușește să pătrundă în gândurile altora. Gindeam astfel, deoarece ea mă surprinsese chiar în mijlocul unei metamorfoze, dar poate că nu era decît o întîmplare. Ce o determinase, totuși, să alerge la Montauk, deși nu avusese de gînd să se ducă acolo? Ce o determinase să se întîlnească cu voiajorul comercial și să-i vîndă lui Marullo secretul meu? Nu puteam să cred că ea vinde secrete pe care nu intenționează să le vîndă. Undeva, prin lăzile cu cărți din podul nostru, era și o biografie a lui... oare Bering? Nu, Baranov, Alexandr Baranov, guvernatorul rus, de prin jurul lui 1800. Poate că în carte se vorbea și despre Alaska, locul unde erau exilate vrăjitoarele. Povestea lui Margie era prea neverosimilă pentru a nu fi adevărată. Trebuia să răsfoiasc această carte. M-am gîndit că m-aș putea furișa chiar atunci în pod, fără s-o trezesc pe Mary.

În clipa aceea am auzit pe vechile trepte de stejar un scîrțlit, apoi încă unul, și încă unul, și am știut că nu schimbarea temperaturii era cauza. Probabil că era Ellen, umblind în somn.

Îmi iubesc fiica, bineînțeles, dar uneori mi-e teamă de ea, deoarece, încă de la naștere, este în același timp și abilă, și geloasă, și drăgăstoasă. A fost întotdeauna geloasă pe fratele ei, și simt de multe ori că e geloasă și pe mine. După părerea mea, preocupările ei în domeniul sexual au apărut foarte devreme. Poate că este numai o părere a taților. Cînd era încă o fetiță mică de tot, interesul nedisimulat pe care îl manifestă față de organele genitale masculine, era de-a dreptul neliniștitor. Apoi, a intrat cu întreaga ei ființă în perioada pubertății. Dar nu mai era vorba despre virginitatea inocentă și angelică de prin reviste. Casa noastră fierbea de nervozitate, pereții vibrau de neliniște. Am citit undeva că în evul mediu exista credința că, în perioada pubertății, fetele erau foarte receptive la vrăjitorie, și nu sînt sigur că faptul nu corespunde adevărului. Într-o vreme, noi am avut în casă, ceea ce se numește, în glumă, un spiriduș. Tablourile cădeau singure de pe pereți, farfuriile alunecau de pe mese și se spargeau. În pod se auzea cineva ciocănind, din pivniță răsunau bufnituri. Nu știu cine le provoca, dar eram suficient de curios și de interesat să aflu, și o pîndeam într-una pe Ellen, urmărindu-i ieșirile și revenirile tainice. Noaptea, parcă era o pisică. Am avut satisfacția să constat că nu avea nici o vină în legătură cu desprinderea tablourilor, cu spartul farfuriilor și bufniturilor din pivniță, dar am descoperit, în același timp, că acestea nu se întîmplau niciodată cînd ea lipsea din casă. Poate că atunci cînd venea spiridușul, ea ședea privind în gol, dar era întotdeauna de față.

Îmi amintesc că am auzit, pe cînd eram copil, că bătrîna casă Hawley fusese bîntuită de stafia unuia din strămoșii piraiți-puritani dar, conform istoriei de familie, era o stafie cumsecade, care nu făcea decît să se plimbe, să rătăcească de colo-colo și să mormăie, ca orice

stafie respectabilă. Treptele trosneau sub greutatea ei invizibilă, iar stafia ricăia cu degetul în perete, anunțind cînd moartea cuiva devenea iminentă; totul era decent și de cel mai bun gust. Spiridușul, însă, avea cu totul alte maniere: era malițios, plin de răutate, sîciitor și vindicativ. El nu spărgea decît lucrurile de preț. Și într-o bună zi a plecat. Eu n-am crezut niciodată cu adevărat în existența lui. Era o glumă a familiei, numai că urmele lăsate de această glumă, erau tablourile sparte și porțelanurile făcute țandări.

După ce a dispărut spiridușul, Ellen a început să umble în somn, cum făcea și în noaptea aceasta. Îi auzeam pașii rari, dar siguri, coborînd pe scară. Și, în același timp, lingă mine, Mary a mea a suspinat adînc, șoptind ceva nelămurit. O adiere de vînt mișcă umbrele de ramuri din tavan.

M-am furișat încetîșor din pat, și mi-am pus halatul de baie; și eu cred, ca toată lumea, că somnambulii nu trebuie treziți brusc.

Din vorbele mele s-ar părea că nu-mi iubesc fiica, dar nu-i adevărat. O iubesc, dar mă cam tem de ea, pentru că nu o înțeleg.

Cînd cobori scara noastră, pășind numai pe lingă zid, treptele nu trosnesc. Am făcut această descoperire pe vremea cînd, fiind adolescent, mă întorceam acasă de pe la gardurile periferice ale orașului, pășind ca un motan. Mă folosesc și acum de descoperirea mea, ori de cîte ori nu vreau s-o deranjez pe Mary. Am utilizat-o și de data aceasta, coborînd scara fără să fac vreun zgomot, călăuzindu-mă cu degetele de-a lungul peretelui. Felinarul de pe stradă arunca o lumină vagă, aburită și dantelată, împrăștiind semi-întunericul în jurul ferestrei. În bătaia ei, puteam s-o văd pe Ellen. Trupul era, parcă, înconjurat de o aureolă, poate din pricina cămășii albe de noapte. Fața ei era ascunsă în umbră, dar brațele și mîinile îi erau luminate. Se oprise în fața vitrinei cu geam în care păstram tezaurul neprețuit al familiei: scoicile sculptate, cașaloții, bărcile cu visle, lanțuri și echipaj, cu harponierul la provă — toate cioplite din fanoane de balenă — alături de colții de leu de mare, și de o mică machetă a corăbiei *Belle-Adair*, bine lăcuită, cu pînzele strînse și bordajul cafeniu și prăfuit. Tot aici mai erau și resturi de chiniserie¹ pe care bătrînii căpitani le aduceau din extremul orient, după ce curățaseră apele Chinei de orice urmă de cașaloți: piese din abanos și ivoriu, zei zîmbitori și serioși, diferite înfățișări ale lui Buda, de la senin la obscen, flori sculptate în cuarț trandafirii sau în steatită, ca și unele obiecte de jad — da, cîteva jaduri frumoase — și cești subțiri, translucide și delicate. Poate că unele obiecte sînt într-adevăr de valoare — cum ar fi, bunăoară, căluții aceia fără vreo formă precisă, și totuși atît de vii — dar valoarea lor venind doar din jocul întîmplării, așa îmi închipui eu. Cum puteau să distingă bătrînii corăbieri, vînătorii de balene, ce e bun și ce e rău — sau poate că totuși știau? Știau ei să deosebească răul de bine?

Pentru mine, vitrina fusese întotdeauna un loc sacru, ca busturile străbunilor la romani, ca larii și penaii, sau pietrele căzute din lună, dacă ducem comparația mai departe. Păstram chiar și o rădăcină

¹ Chinezării, obiecte chinezești. (În franceză, în original.)

de mătrăgună — avea forma perfectă a unui omuleț — crescută pe mormîntul unui spînzurat, mai aveam și o sirenă veritabilă, cam jigărită acum, ce-i drept, dar confecționată cu iscusință din bustul unei maimuțe și partea din spate a unui pește, cusute laolaltă. Odată cu trecerea anilor se chircise, și cusăturile deveniseră vizibile, dar dințișorii ei încă se mai arătau într-un zîmbet sălbatic.

Bănuiesc că orice familie are un obiect cu puteri magice, un obiect care se transmite din generație în generație, izvor de înflăcărare, mîngiere și inspirație. Talismanul nostru era un fel de — cum să zic? — un bulgăr de piatră translucidă, poate era cuarț sau jadenit, sau poate chiar steatită. Era oarecum tronconic, cu diametrul, la bază, de zece centimetri, iar vîrfurile lui rotunjite aveau un diametru de vreo patru centimetri. Suprafața era acoperită de o unduire întrepesută, continuă, care părea că se mișcă, fără să ajungă nicăieri. Era vie, dar n-avea nici început, nici sfîrșit. Piatra, deși lustruită, nu era netedă la pipăit, ci puțin lipicioasă, ca pielea, și o simțeam totdeauna caldă. Puteai vedea înăuntrul ei, dar nu și prin ea. Bănuiesc că a fost adusă din China, de vreun bătrîn navigator din familia mea. Era o piatră fermecată — plăcută la vedere și la pipăit, și te îndemna s-o plimbi ușor pe obraz, sau s-o mîngii cu degetele. Această piatră, stranie și fermecată, trăia în vitrina cu geam. Mi s-a dat întotdeauna voie — încă de cînd eram copil, apoi pe cînd eram adolescent, sau tînar — s-o pipăi, s-o iau în mînă, dar nu mi s-a îngăduit niciodată s-o scot din casă. Culoarea, desenul și chiar compoziția ei, se schimbau pe măsură ce înaintam în vîrstă. Cîndva credeam că e un sin, ca băiat mă umplea de nostalgie, îmi frigea degetele. Poate că mai tîrziu ea a devenit reprezentarea creierului, sau poate a enigmei, ceva fără început și sfîrșit, o veșnică mișcare — întrebarea care e întreagă în ea însăși, care nu necesită un răspuns care s-o împrăstie, și nici început sau sfîrșit, care s-o limiteze.

Ușa cu geam are o broască de alamă datînd din epoca colonizării și o cheie pătrată de alamă, care stă totdeauna în broască.

Fiica mea, dormind, ținea în mînă piatră fermecată și o mîngia cu degetele, alintînd-o de parcă ar fi fost vie. O strîngea la sînul ei încă neîmplinit, o lipea de obraz, lîngă ureche, o mușlua ca un cățel care suge, și îngîna un cîntec șoptit, ca un geamăt de voluptate și de dor. Ellen are un spirit distructiv. La început mi-a fost teamă că vrea să spargă piatră în bucățele, sau s-o ascundă undeva, dar apoi mi-am dat seama că în mîinile ei piatră era și mamă, și iubit, și copil.

Mă întrebam: cum s-o trezesc fără să se sperie? De ce oare vrem să-i trezim pe somnambuli? Oare de teamă să nu ne lovească? Dar n-am auzit ca vreun somnambul să lovească pe cineva, decît atunci cînd erau treziți din somn. De ce trebuia să intervin? Ea nu trăia un coșmar chinător, plin de groază, ci mai degrabă o stare de plăcere, cu o putere de asociație ce depășea înțelegerea ei în stare trează. Ce rost avea să-i stric acest vis? M-am îndreptat spre fotoliul meu și m-am așezat în el, așteptînd.

În camera întunecată roiau puncte de lumină strălucitoare, care se mișcau și se învîrteau ca roiurile de musculițe. Nu cred că existau într-adevăr, erau doar înțepăturile de oboseală din ochii mei. Părea că fiica mea Ellen emană o lumină, nu numai din albul cămășii de

noapte, ci și din pielea corpului. Puteam să-i deslușesc bine chipul, ceea ce nu era firesc în întunericul camerei. Și mi se părea că nu mai era chipul unei fete — nu părea bătrână, dar era matură, împlinită, formată. Buzele erau lipite strâns, așa cum nu le ținea ea de obicei!

După un timp, Ellen puse talismanul la locul lui, cu hotărâre și siguranță, închise vitrina cu geam și răsuci cheia de alamă în broască. Apoi se întoarse, trecu pe lângă fotoliul meu și urcă scara. Cred că mi-am închipuit două lucruri: mai întâi că nu umbla ca un copil, ci ca o femeie ce cunoscuse împlinirea, și în al doilea rând, că pe măsură ce se depărta, luminiscenta trupului ei scădea. Poate că acestea sînt sau simple impresii, sau născociri ale minții mele, dar altceva nu pot fi. Cînd a urcat treptele, lemnul n-a mai trosnit. Probabil că mergea pe lângă zid, unde fibrele lemnului nu plîng.

După cîteva clipe, m-am dus pe urmele ei și am găsit-o în pat, dormind, bine învelită. Respira pe gură, iar fața ei era a unui copil.

Ca la o comandă, am coborît din nou și am deschis vitrina cu geam. Am luat piatra în mîini. Păstra căldura corpului lui Ellen. Mi-am plimbat, ca în copilărie, degetul arătător de a lungul liniilor ce unduiau fără sfîrșit, și m-am simțit îmbărbătat. Datorită talismanului, m-am simțit apropiat de Ellen.

Mă întreb: oare piatra aceasta a apropiat-o oarecum de mine... de neamul Hawley-ilor?

(Continuare în numărul viitor)

În romînește de **MIHU DRAGOMIR** și **TANIA MALIȚA**

Ilustrații de **L. BARDÓCZ**

Linogravură

F. SCHULTZE



MOARTEA LUI LOHMEYER

H E I N R I C H B Ö L L

Urcînd scara, duseră targa ceva mai încet. Amîndoi brancardierii erau necăjiți: deși își începuseră serviciul de o oră, nu primiseră bașciș nici măcar cît le trebuia pentru țigări. Unul dintre ei era șoferul ambulanței și, de fapt, șoferii nu sînt obligați să ajute la transportul bolnavilor. Dar spitalul nu trimisese pe nimeni să-i ajute, și, oricum, nu puteau lăsa băiatul să zăcă în ambulanță; mai aveau de transportat o pneumonie urgentă și un sinucigaș al cărui ștreang fusese tăiat în ultima clipă. Erau necăjiți și, dintr-o dată, duseră targa mai repede. Coridorul era slab luminat și duhnea, firește, a spital.

«De ce naiba i-au mai tăiat ștreangul?» mormăi, cu gîndul la sinucigaș unul dintre brancardieri, cel dinapoi, iar cel dinainte, bombăni drept răspuns: «Bine zici, de ce?» Cum întoarse capul se izbi violent de ușă; cel ce zăcea pe targă se trezi și scoase țipete stridente, înfiorătoare; erau țipetele unui copil.

— Hai, liniștește-te, spuse doctorul, un tînăr blond, cu guler studentesc și cu o față schimonosită. Se uită la ceas: era opt și ar fi trebuit să fie de mult înlocuit. De mai bine de o oră îl aștepta pe doctorul Lohmayer, care fusese poate arestat; în ziua de azi, oricine putea fi oricînd arestat. Tînărul doctor își ridică automat stetoscopul; nu-l scăpase din ochi pe băiatul do pe targă; abia acum se uită la brancardierii care așteptau cu nerăbdare la ușă; îi întrebă necăjit: «Ei, ce-i? Ce mai vreți?»

— Targa, zise șoferul. Nu-l puteți culca în altă parte? Sintem grăbiți.

— Ba da, uite aici! și doctorul arătă spre sofa de piele.

În clipa aceea sosi sora de noapte; părea indiferentă, dar serioasă. Îl apucă pe băiat de umeri, iar unul dintre brancardieri, nu șoferul, fără să stea mult pe gânduri, îl luă de picioare. Băiatul țipă din nou, ca ieșit din minți, și doctorul spuse repede:

— Fii liniștit, potolește-te, nu-i chiar atât de rău...

Brancardierii continuau să aștepte. Tot șoferul răspunse privirii iritate a doctorului: «Pătura». Pătura nici nu-i aparținea; i-o dăduse o femeie la locul accidentului: doar nu putea fi transportat băiatul la spital neînvelit, cu picioarele sfărîmate. Brancardierul își zicea: «Spitalul o reține, deși au destule pături; femeii tot nu i-o mai restituie. Nu e nici a spitalului, nici a băiatului. Așa că dacă o iau eu, n-o iau decît spitalului, care are destule. O ști nevastă-mea s-o curețe. Și în ziua de azi, capeți o groază de bani pe pături».

Copilul continua să țipe. Îi luară pătura de pe picioare și o dădură repede șoferului. Doctorul și sora schimbă o privire. Copilul se afla într-un hal fără hal: toată partea de jos a trupului înota în singe; pantalonii scurți de pinză erau ferfeniți, iar zdrențele împreună cu singele intruchipau un amestec înfiorător. Picioarele erau goale și copilul țipa neîncetat; țipa cu groaznică îndărătnicie și regularitate.

— Repede, șopti doctorul, repede soră, injecția!

Sora lucra foarte iute și îndemînată, dar doctorul nu înceta să-i șoptească: «Repede, repede!»

Neputîndu-se stăpîni, gura îi rămăsese căscată. Copilul țipa neconținut dar, oricît se zorea sora, nu putea să pregătească mai repede injecția.

Doctorul luă pulsul băiatului și fața lui palidă zvicnea de istovire. «Stai liniștit!» șopti de mai multe ori ca buimac, «hai, stai liniștit!» Dar copilul

H E I N R I C H
B Ö L L



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

țipa, de parcă n-ar fi venit pe lume decît ca să țipe. În sfîrșit, sora veni cu seringă și doctorul făcu injecția foarte iute și îndemînată.

În timp ce scotea, oftînd, acul din pielea groasă, aproape tăbăcită, ușa se deschise, și, emoționată, o călugăriță intră repede în odaie; dar văzîndu-l pe accidentat și pe doctor, închise gura apropiindu-se în tăcere. Făcu din cap un semn prietenos doctorului și sorei laice, palidă de oboseală, și puse mîna pe fruntea băiatului. Copilul se uită drept în sus, și privi mirat făptura neagră ce-i stătea la căpătîi. Apăsarea mîinii răcoroase pe frunte îl liniștea parcă; adevărul este că injecția începuse să-și facă efectul. Doctorul, care mai ținea în mînă seringă scoase un oftat adînc, căci acum se făcuse liniște, o liniște minunată, o liniște de-și puteau auzi cu toții răsufierea. Nimeni nu scotea un cuvînt.

Copilul părea că nu mai simte nici o durere; privea în jur, curios și liniștit.

— Cît ? o întrebă în șoaptă doctorul pe sora de noapte.

— Zece, răspunse ea la fel.

Doctorul strînse din umeri.

— Cam mult. Să vedem. Ne ajuți, nișel, soră Lioba ?

— Desigur, răspunse îndată călugărița.

Cuvintele astea păreau că o sperie și o trezesc din gîndurile în care era adîncită. Domnea o mare tăcere. Călugărița ținea băiatul de cap și de umeri, iar sora de picioare, și împreună îl dezbrăcără de zdrențele lui însingurate. Acum vedeau că sîngele se amestecase cu ceva negricios; totul era negru; picioarele băiatului erau acoperite de praf de cărbune, ca și mîinile; totul nu era decît sînge, zdrențe și praf de cărbune; praf de cărbune gros, aproape uleios.

Doctorul mormăi:

— Aha! Sigur, ai căzut din trenul în mers, pe cînd șterpeleai cărbuni, așa-i ?

— Da, sigur, răspunse băiatul cu glasul frînt.

Ochii treji oglindeau o fericire stranie. Efectul injecției era, pesemne, minunat. Călugărița ridică pînă sus cămașa băiatului, făcîndu-i-o sul sub bărbie. Partea de sus a trupului era slabă, caraghios de slabă, ca a unei giște bătrîne. Sus, la claviculă, se adinceau umbre ciudat de întunecoase, ca niște caverne mari, în care călugărița și-ar fi putut ascunde toată mîna ei, lată și slabă. Acum se vedeau picioarele băiatului, ceea ce mai rămăsese nevătămat din ele. Erau subțiri de tot, păreau delicate și svelte. Doctorul dădu din cap către femei:

— Probabil fractură dublă la fiecare picior. Trebuie o radiografie.

După ce sora îi spălă picioarele cu o cîrpă îmbibată în alcool, rănile nu mai păreau atît de urite. Numai că băiatul era îngrozitor de slab. În timp ce făcea pansamentul, doctorul dădea din cap. Îl apucase iar grija de Lohmayer; poate că tot îl înhățaseră; chiar dacă nu mărturisește, e penibil să-l lași în voia soartei, arestat din pricina strofantinei, iar tu să rămîii frumușel în libertate, știînd că dacă lovitura izbutea ai fi fost părtaș la ciștig. Ce dracu, era desigur opt și jumătate și se făcuse o tăcere desăvîrșită, amenințătoare parcă; din stradă nu se auzea nici un zgomot. Doctorul terminase pansamentul; călugărița trase cămașa în jos pînă peste șolduri. Apoi se duse spre dulap și scoase o pătură albă cu care înveli băiatul.

Punînd iar mîinile pe fruntea lui, spuse doctorului care își spălă mîinile:

— Eu am venit pentru mica Schranc, dar n-am vrut să vă supăr în timp ce vă ocupați de băiat.

Doctorul, care tocmai își usca mâinile, se opri, fața i se schimonosi ușor, țigara ce-i atârna de buza de jos începu să tremure.

— Ce? Ce s-a întâmplat cu mica Schrane?

Paloarea de pe fața lui era acum aproape gălbuie.

— Biata ei inimioară nu mai vrea să bată, n-ai ce-i face, nu mai vrea să bată. Cred că se apropie sfârșitul.

Doctorul își luă din nou țigara în mână și agăță prosopul în cui, lângă lavabou.

— Ce dracu! exclamă deznădăjduit. Ce să fac? N-am ce să-i fac!

Călugărița nu-și luase mina de pe fruntea băiatului. Sora aruncă zdrențele însingurate în găleata de gunoi, al cărei capac de nichel picta pe pereți lumini jucăușe.

Îngândurat, doctorul privea în jos; își ridică ochii brusc, se mai uită o dată la băiat și se năpusti spre ușă: «Ia să văd!»

— Aveți nevoie de mine? strigă sora după el.

Doctorul mai băgă o dată capul pe ușă:

— Nu, stai aici; pregătește-l pe băiat pentru radiografie, și încearcă să-l faci să-ți povestească cum s-a întâmplat!

Copilul continua să tacă. Sora se apropie și ea de sofa.

— Mama știe ce ai pățit? întrebă călugărița.

— Mama nu mai trăiește.

Sora nu îndrăzni să-l întrebe de tată.

— Pe cine să înștiințăm?

— Pe fratele meu mai mare, dar nu e acasă acum. Însă ăi mici ar trebui să știe, sînt singuri acum.

— Cine sînt ăi mici?

— Hans și Adolf. Ei mă așteaptă, pînă ce vin acasă să le fac de mîncare

— Și unde lucrează fratele tău mai mare?

Băiatul tăcu și călugărița nu-i mai puse nici o întrebare.

— Vrei să scrii dumneata?

Sora făcu semn că da și se duse la măsuța albă încărcată de doctorii și eprubete. Trase călimara, muie tocul în cerneală și netezi foaia albă cu mina stîngă.

— Cum te cheamă? întrebă călugărița.

— Becker.

— Religia?

— Nici una. Nu sînt botezat.

Călugărița tresări, fața sorei rămase nepăsătoare.

— Cînd te-ai născut?

— În '33... la zece septembrie.

— Mai mergi la școală, da?

— Da.

— Și... pronumele, îi șopti sora călugăriței.

— Da... Și pronumele tău?

— Grini.

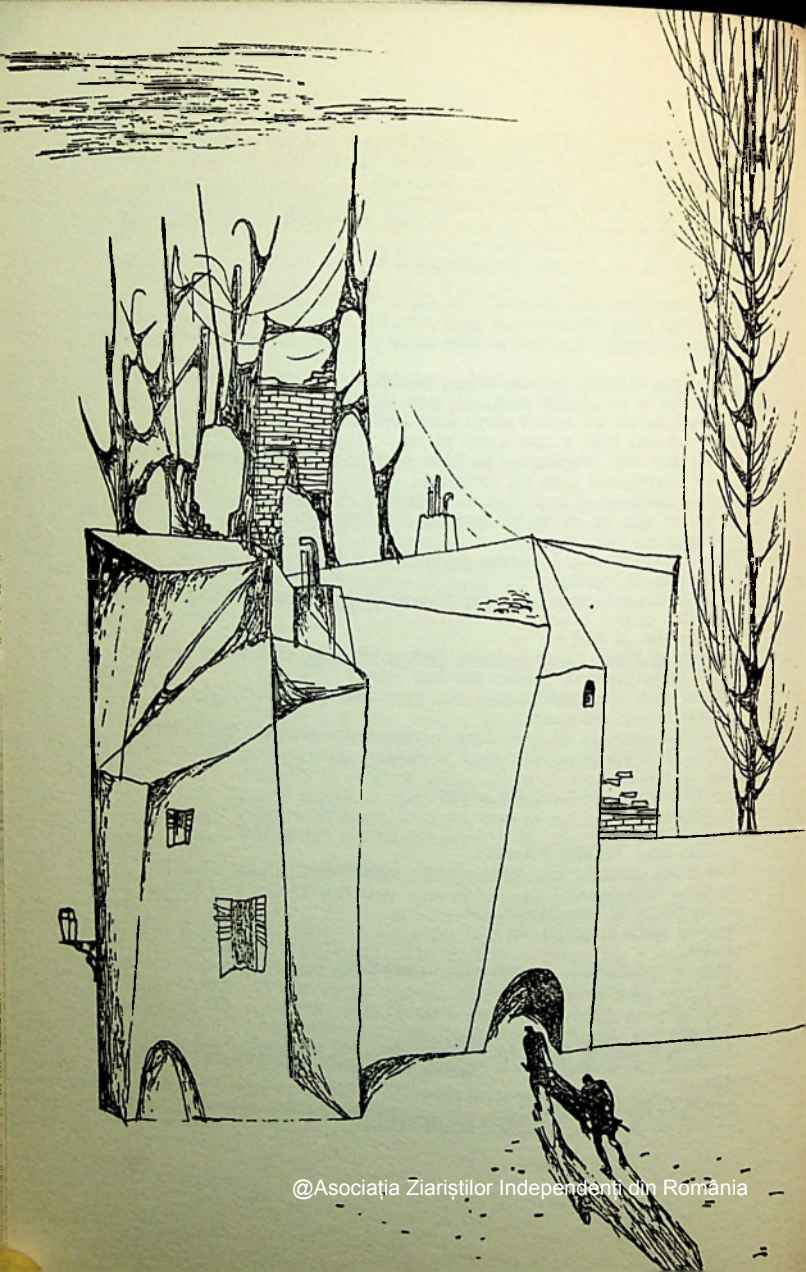
— Cum?

Femeile schimbă o privire zîmbindu-și.

— Grini, zise băiatul încet și supărat, ca orice om ce poartă un pronume neobișnuit.

— Cu *i*? întrebă sora.

— Da, cu doi de *i*, și băiatul repetă: Grini.



De fapt, îl chema Lohengrin, căci se născuse în 1933, atunci când primele fotografii ale lui Hitler se vedeau la festivalul din Bayreut. Dar mama îi spusese totdeauna Grini.

Doctorul se năpusti deodată în odaie. Ochii îi erau stinși de oboseală, iar părul blond și subțire îi atârna pe fața zbircită, deși tânără.

— Repede, veniți repede, amîndouă. Vreau să mai încerc o transfuzie, repede!

Călugărița aruncă o privire spre băiat.

— Da, da, strigă doctorul; poți să-l lași o clipă singur, fără grijă.

Sora și ajunsese la ușă.

— Spune, Grini, ai să stai cuminte și liniștit? Il întreabă călugărița.

— Da, răspunse copilul.

Dar când ieșiră cu toții din odaie, începu să plîngă. Mina călugăriței, pe fruntea lui, parcă ar fi împiedicat lacrimile să curgă. Nu plîngea de durere, plîngea de fericire. Și, totuși, și de durere și de teamă. Numai când se gîndea la cei mici plîngea de durere, dar încerca să nu se gîndească la ei, căci voia să plîngă de fericire. Niciodată în viață nu se simțise atât de bine ca acum, după injecție. Prin el curgea parcă un lapte călduț, mînunat, care-l amețea, trezindu-l totodată. Simțea pe limbă un gust delicios, cum nu simțise niciodată. Dar îi venea să se gîndească mereu la cei mici. Hubert nu avea să se întorcă decît a doua zi dimineața; tata avea să vină abia peste trei săptămîni, iar mama... Ai mici erau acum singuri de tot și Grini știa bine că ei pîndeau fiecare pas, cel mai mic zgomot de pe scară. Și erau atîtea zgomote pe scară! Atîtea dezamăgiri pentru ai mici! Era slabă nădejdea ca doamna Grossmann să se ocupe de ei: nu făcuse asta niciodată. De ce ar face-o azi?! Nu se ocupase de ei niciodată, și doar nu putea să știe că el... avusese un accident. Poate că Hans avea să-l mîngie pe Adolf, dar și Hans avea un suflet foarte fraged, și plîngea cu orice prilej. Poate că Adolf avea să-l mîngie pe Hans, dar Adolf nu avea decît cinci ani, pe cînd Hans avea opt, deci Hans avea să-l mîngie pe Adolf. Dar, vai! Hans era atât de slab, pe cînd Adolf era mai voinic. Fără îndoială, aveau să plîngă amîndoi, căci atunci cînd se apropia ora șapte nu mai aveau poftă de joc, fiindu-le foame, și știau că el venea la șapte și jumătate și le dădea de mîncare. Nu aveau să îndrăznească să se atingă de pîine; nu, nu aveau să mai îndrăznească niciodată; îi oprise prea sever de la asta, de cînd mîncaseră de mai multe ori toată pîinea, chiar toată rația lor pe-o săptămînă. Puteau să ia fără grijă din cartofi, dar ei nu știau asta. De ce nu le spusese că aveau voie să mînce din cartofi? Hans învățase bine să fiarbă cartofii, dar n-aveau să se încumete, deoarece el îi pedepsise prea aspru, ba îi și bătuse, pentru că... de! nu se putea să-l lase să mînce toată pîinea! Nu se putea, dar acum Grini ar fi fost fericit să nu-i fi pedepsit niciodată, căci azi ei ar mînce pîine, și măcar nu le-ar mai fi foame. Pe cînd așa, stăteau și așteptau; orice zgomot de pe scară li făcea să sară în sus agitați, și să-și scoată fețișoarele palide prin deschizătura ușii. De cîte ori — de o mie de ori poate — îi văzuse așa! Oh, întîi le zărea fețele, și ei se bucurau! Se bucurau de venirea lui, chiar după ce îi bătuse; doar înțelegeau tot! Și iată că acum fiecare zgomot le va aduce o dezamăgire, și aveau să se teamă. Lui Hans îi era de ajuns să vadă un sergent ca să tremure; poate vor plînge atât de tare, încît doamna Grossmann o să-i ocărăască, deoarece seara ea dorește să fie liniște. Poate aveau să plîngă mai departe, iar doamna Grossmann avea să se ducă să vadă ce se întîmplase, și poate i se va face milă de ei; nu era așa de rea doamna Grossmann. Dar Hans n-ar fi mers

niciodată de la sine la doamna Grossman, căci se temea de ea foarte tare; Hans se temea de toate și de toți!...

De-ar minca măcar din cartofi!

De cînd se gîdea din nou la ăi mici, nu mai plîngea decît de durere. Încercă să-și țină mîna în fața ochilor să nu-i vadă, dar simțea că i se umezește mîna, și plîngea și mai tare. Încercă să-și dea seama cît era ceasul. Sigur că era nouă, poate chiar zece, și asta era îngrozitor.

Pînă acum nu se întorsese niciodată acasă mai tîrziu de șapte jumătate, dar azi trenul fusese păzit îndeaproape și trebuiseră să bage bine de seamă; soldaților din Luxemburg le plăcea să tragă. Poate că în război nu prea avuseseră prilejul să tragă; adevărul e că le plăcea. Pe el însă nu-l prindeau niciodată, niciodată nu-l prinseseră, le scăpase totdeauna printre degete. Doamne, tocmai antracit. Doar nu era să lase să-i treacă pe sub nas tocmai antracitul... Pentru antracit se plătea ca nimic șaptezeci, pînă la optzeci de mărci, și tocmai antracitul să-i scape? Luxemburghezii nu-l prinseseră, doar el n-o pățise nici cu amis-ii ¹, nici cu tommies-ii ¹, nici cu belgienii, și tocmai caraghioșii ăștia de luxemburghezi să-l înhațe? Le scăpase printre degete. Hop pe ladă, umple sacul, aruncă-l, și mai aruncă tot ce-ți cade în mînă... Dar pe urmă, bum! Brusc, trenul s-a oprit. Nu-și mai amintea decît că avusese dureri nebune, pînă uitase totul, și pe urmă s-a deșteptat aici în dreptul ușii, și a văzut odaia albă. Și pe urmă i-au făcut injecția. Acum plîngea, dar numai de fericire. Ăi mici nu mai existau; fericirea era ceva minunat, încă n-o cunoscuse pînă acum. Lacrimile păreau a fi însăși fericirea; fericirea curgea din el, și totuși nu se micșora în pieptul lui. Lucrul ăsta scînteietor, dulce, care se tot rotea, bulgărele ăsta ciudat care curgea din el în chip de lacrimi, nu se micșora...

Deodată auzi împușcăturile luxemburghezilor; aveau pistoale automate ce răsunau sinistru în noaptea aceea răcoroasă de primăvară; mirosea a cîmp, a fum de tren, a cărbune, și pușintel și a primăvară adevărată. Două proiectile zburară lătrînd spre cerul întunecat și plumburiu, și ecoul lor se întoarse către el în mii de feluri; simțea pe piept ceva asemănător înțepăturilor de ac. Blestemații ăștia de luxemburghezi n-aveau să-i vină de hac, n-aveau să-l facă praf cu gloanțele lor! Cărbunii de care-și lipise trupul erau tari și ascuțiți; era antracit, și se dădea optzeci, da, pînă la optzeci de mărci pe chintal. Ce-ar fi să le cumpere o dată ciocolată ălor mici? Nu, nu ajungeau banii; pe ciocolată se cerea patruzeci, pînă la patruzeci și cinci de mărci; atîta antracit n-ar putea căra; doamne, un chintal pe două tablete de ciocolată! Și luxemburghezii ăștia erau ca turbați; iar trăgeau; picioarele-i desculte erau reci și-l dureau, antracitul era atît de ascuțit! Și el își dădea seama că picioarele îi erau negre și murdare. Împușcăturile făceau mari găuri în cer, cerul însă nu-l puteau face praf — dar, mai știi, te pomenesci că luxemburghezii puteau să facă praf și cerul...

Nu trebuie oare să-i spună sorei unde era tata și unde se ducea Hubert noaptea? Dar nu-l întrebese, și de vreme ce nu te întreabă, e bine să nu vorbești. Așa învățase la școală... Blestemații ăștia de luxemburghezi... și ăi mici... să sfîrșească odată luxemburghezii cu împușcăturile lor, doar trebuia să se întoarcă acasă la ăi mici... Ce Dumnezeu, parcă au înnebunit luxemburghezii ăștia, parcă au turbat! Ei, uite așa, nu, n-are să-i spună sorei unde se află tata și unde se ducea Hubert noaptea; poate că ăi mici tot au

¹ Amis și tommies — soldați americani și englezi.

să ia din piine... sau din cartofi... sau poate că doamna Grossmann tot are să-și dea seama că s-a întâmplat ceva, pentru că ceva se întâmplase; ce ciudat! Totdeauna se întâmplă câte ceva. Domnul rector are să se supere și el. Injecția era bună, îi simțea înțepătura, și deodată se iscă fericirea! Sora cea palidă introdusese fericirea în seringă; el auzise doar deslușit că sora introdusese prea multă fericire în injecție, mult prea multă fericire; pe el nu-l păcălești cu una, cu două. Grini cu doi de i... da de unde... a murit... Da de unde, a dispărut. Fericirea era minunată; voia să le cumpere odată și alor mici fericirea asta în seringă; se putea cumpăra orice... piine... munți întregi de piine...

Ei, drăcie, cu doi de i — cum, nu cunoșteau cei de aici cele mai frumoase nume germane?...

— Nici una! strigă deodată, nu sînt botezat!

Cine știe, poate că mama mai trăia... Da de unde, fusese împușcată de luxemburgezi, ba nu... Aș, cine știe, poate o împușcaseră naziștii, căci ea își dăduse drumul la gură făcîndu-i cu ou și cu oțet... Ba nu, amis-ii o împușcaseră... Vai, de-ar mânca ai mici, fără grijă, din piine, de-ar mânca piine... voia să le cumpere un munte întreg de piine... munți de piine... un camion plin cu piine... plin cu antracit; și fericirea în seringă.

Ei drăcie, cu doi de i!

Călugărița veni în fugă spre el, îi luă numaidecît pulsul și privi tulburată în jur. Dumnezeu, nu trebuie oare să-l cheme pe doctor? Dar nu mai putea lăsa singur copilul ăsta în delir. Mica Schrane murise; slava domnului, fetița aceea cu figură de rusoaică trecuse pe lumea cealaltă! De ce zăbovea doctorul?... Călugărița alergă de partea cealaltă a sofalei...

— Nici una, strigă copilul, nu sînt botezat!

Pulsul amenința să-și iasă din sărite. Broboane de sudoare acopereau fruntea călugăriței:

— Domnule doctor, domnule doctor!!! strigă tare, deși știa bine că nici un sunet nu putea străbate prin ușa capitonată...

Acum copilul se văita de-ți era mai mare mila.

— Piine... un munte întreg de piine pentru ai mici... ciocolată... antracit... porcii ăștia de luxemburgezi să nu care cumva să tragă... drăcia dracului... cartofi, puteți mânca fără grijă, din cartofi... haide, mâncați cartofi! Doamnă Grossmann... Tată... Mamă... Hubert...

Călugărița plîngea de spaimă, nu îndrăznea să se îndepărteze. Acum copilul începuse să răscolească așternutul, și ea îl ținea de umeri. Sofaua de piele era nemaipomenit de lunecoasă. Mica Schrane murise; inimioara ei era în cer. Dumnezeu s-o miluiască; doamne, miluiește-o... căci a fost nevinovată, a fost un îngeraș...

— Nici una! țipă băiatul, încercînd să dea din brațe. Nu sînt botezat.

Călugărița aruncă o privire înspăimîntată. Se năpusti spre lavabo cu teamă, fără să-și ia ochii de la copil, nu găsi nici un pahar, se întoarse alergînd îndărăt și îi mîngîie fruntea fierbinte. Pe urmă se duse spre măsuța albă și luă o eprubetă. Eprubeta se umplu îndată cu apă. Doamne, ce puțină apă încapă într-o eprubetă!...

— Fericire, șopti copilul. Puneți multă fericire în seringă, cît mai multă, să fie și pentru aia mici...

Călugărița își făcu cruce foarte solemn, foarte încet, apoi turnă apa din eprubetă pe fruntea băiatului și zise printre lăcrimi: «Te botez...», dar copilul, trezit brusc de apa rece, își înălță capul atît de repede încît eprubeta

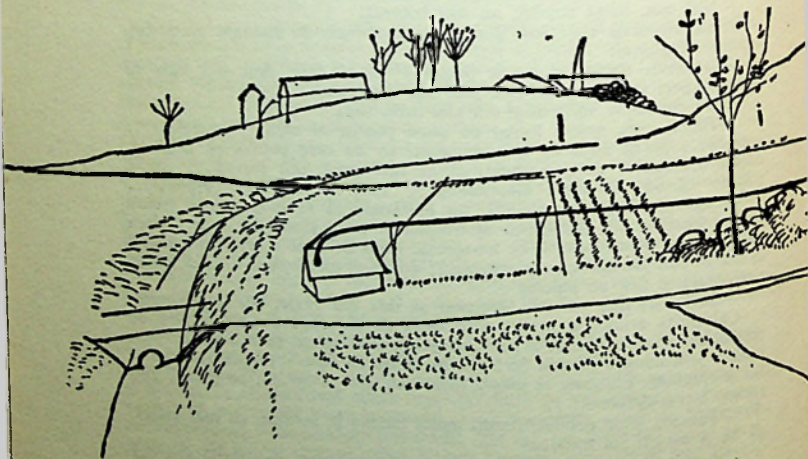
căzu din mîna călugăriței și se sparse. Băiatul o privi pe călugărița înspăimîntată și, zîmbind ușor, zise cu vocea stinsă: «Da... botezul...» Apoi căzu atît de violent pe spate, încît capul se izbi de sofă cu zgomot înăbușit; obrazul băiatului ce zăcea acolo cu degetele desfăcute, gata să apuce, se făcuse deodată îngust și bătrîn, și înfiorător de galben...

— I-ați făcut radiografia ? întrebă doctorul, care intra rîzînd cu colegul său Lohmayer.

Sora dădu doar din cap. Doctorul se apropie, întinse automat mîna spre stetoscop, dar îi dădu drumul privindu-l pe Lohmayer. Lohmayer își scoase pălăria. Lohengrin murise.

În romînește de IOAN D. GHEREA

Ilustrație de EUGEN MIHĂESCU



BARTL JOSEF — (R. P. UNȚARĂ)

Primăvară

SINTEZE ȘI PROFILURI

puncte
de
reper
în
literatura
braziliană



de

DARIE NOVĂCEANU

Brazilia de azi aduce în patrimoniul literaturilor contemporane valori de caracter particular, virtuozități artistice greu de asemănat chiar cu cele din imediata sa vecinătate.

Din Sud, începînd de la Rio Grande, prin Porto Alegre, Santa Catarina, São Paulo spre Rio de Janeiro și de aici, cu o mică deplasare către Minas Gerais, spre Nord, prin Espírito Santo și Salvador, pînă la ținuturile din Alagoas, Pernambuco și Ceara, întreaga distanță străbătută, e o tribună deschisă spre apele Atlanticului, de la care, scriitorii tuturor generațiilor vorbesc cu respect și mîndrie despre patria lor, țara cea mai mare din America de Sud și una dintre cele mai mari de pe întregul glob pămîntesc.¹

De la Gonçalves Dias se repetă mereu:

Pămîntul meu e plin de palmieri
Sub care cîntă-nțelepciunea;
Păsările care ciripesc aici
Acolo nu ciripesc la fel.
Cerul nostru are mai multe stele,
Grădinile noastre au mai multe flori,
Pădurile noastre au mai multă viață,
Viața noastră are mai multe iubiri.

(Cîntecul exilatului)

¹ Un calcul elementar ne dovedește că Brazilia e de trei ori mai mare decît Argentina, de douăzeci și șapte de ori mai mare decît Spania și de nouăzeci și două de ori mai mare decît stăpîna ei de-a lungul a citorva secole, Portugalia.

Scrise în 1843 în Coimbra, aceste versuri adună la un loc simțăminte disparate ale primilor îndrăgostiți de patrie, constituind în același timp o primă tentativă de evadare de sub modelele literaturii europene, ca un semnal de luptă pentru cucerirea independenței sub toate aspectele ei.

Până aproape de poezia lui, literatura braziliană era considerată pur portugheză, iar ceea ce e și mai ciudat e faptul că și azi, unele tratate de istorie literară braziliană, cînd studiază perioada de la începutul secolului al XVI-lea pînă spre sfîrșitul celui de-al XVIII-lea, vorbesc prea adesea despre cele două literaturi ca despre una singură.

Lucru, util într-un fel pentru că favorizează urmărirea mai îndeaproape a circulației de motive și teme literare din Europa spre America de Sud, are dezavantajul că poate lăsa erori în cunoștințele cercetătorului din afară, în ce privește elementul autohton.

Și la urma urmei, de ce să se facă acest lucru, atîta timp cît, deși trebuie să existe, nici un istoric literar¹ nu s-a învrednicit să urmărească și procesul invers: al influenței sudului spre țarmurile peninsulei iberice.

Brazilienii își revendică de exemplu pe Frei José de Santa Rita Durao, care de la vîrsta de nouă ani (n. 1722) s-a instalat în Portugalia — tatăl, Paulo Rodrigues, era portughez — și nu s-a mai întors niciodată în țară, murind în 1784, la Lisabona. Revendicarea este perfect întemeiată de vreme ce, după lungi călătorii prin Spania, Franța și Italia, cu trei ani înaintea morții a publicat *Caramurá — poem epic asupra descoperirii Bahiei*, în care se află topită la incandescenta unei mari sensibilități, toată dragostea autorului pentru pămîntul natal.

Portughezii, după cîte cunosc, nu-și revendică pe niciunul și nici n-ar prea avea temeiul s-o facă, pentru că cei care s-au dus în Brazilia nu s-au dus de plăcere și deci, n-ar fi avut nici motive să scrie cu simțăminte lui Gonçalves Dias despre stelele și florile care răsar la Evora.

Neîndoielnic, literatura braziliană s-a dezvoltat și a fost multă vreme influențată de cea din metropolă. Tocmai de aceea îl credem pe Antonio Candido cînd spune: «Literatura noastră este o ramură secundară din cea portugheză, [aceasta] la rîndu-i, arbust de ordinul doi din grădina Muzelor»² dar ce mai putem crede de opinia lui Benedicto Costa, care după cum am mai spus și cu un alt prilej³, susține mult prea grăbit că «literatura braziliană e o ramură mărețată a literaturii franceze...»? Aici, în afara termenului *ramură*, cele două afirmații par să nu aibă nimic comun. Operînd cu termeni aritmetici, un cercetător îngăduitor ar putea totuși să convingă că adevărul se află trei sferturi de partea primei constatări și un sfert de partea

¹ Ferdinand Denis e Garrett semnală totuși încă din 1826 în *Bosquejo da historia da poesia e da lingua portuguesa*, referindu-se la prima jumătate a secolului al XVIII-lea că «de acum începe literatura portugheză să se dezvolte și îmbogățească prin producțiile talentelor braziliene». Să notăm că José Anchieta (1534—1597) este considerat ca fiind primul scriitor brazilian, deși la origine, el nu e nici brazilian nici portughez: născut la Tenerife, dintr-un tată basc și o mamă din Canare, el e mai degrabă spaniol.

² Antonio Candido de Melo e Sousa, în *Formação da literatura brasileira*, Sao, Paulo, 1959 vol. I pag. 8.

³ Vezi Secolul 20, an II nr. 12, p. 145

cele de a doua. Și deși rezultatul nu-i aproape de loc greșit, întregul obținut rămâne încă deformat: lipsește perspectiva istorică. Franța, prin Voltaire să zicem, a influențat dezvoltarea literaturii braziliene¹, iar Portugalia, prin dominația colonială, i-a împrumutat materialul lingvistic și caracteristicile literaturii ei de atunci. Dar evoluția literaturii braziliene nu poate fi studiată fără erori, dacă nu se are în vedere elementul mai sus amintit, căci, ca oriunde, dezvoltarea ei s-a făcut în strinsă legătură cu dezvoltarea economică socială și politică a țării.

Dovada am făcut-o deja prin Gonçalves Dias cu poemul citat și o putem continua prin a aminti înființarea primelor academii și societăți literare (evident, tot după modelul metropolei) la Bahia și Rio de Janeiro, care-și propuneau pentru prima dată « crearea unei atmosfere stimulatorii pentru viața intelectuală, favorizând dezvoltarea unei conștiințe de grup între oamenii culti. »² sau cu Magalhães care în 1836 deplîngea pe poeții care reduși la modelele clasice (europene, n.n.), « uită de imaginile simple pe care o natură atît de proaspătă (el spune *virgem*), cu atîta profunzime, li le-ar oferi. »³



Cînd cei o mie de portughezi — « gente escolhida e bem armada » (lume aleasă și bine înarmată) au coborît din cele treisprezece corăbii aflate sub comanda lui Pedro Alvarez Cabral, la Vera Cruz, trebuie să se fi simțit foarte bine⁴ Pictorul Oscar Pereira da Silva refăcînd pentru el momentul acesta, arată (fără să vrea) cum s-au simțit în schimb băstinașii acestor ținuturi, primindu-și « stăpîinii » de « dincolo de ape ». Chiar dacă șeful lor, afundat pînă mai sus de brîu în apă, strînge mîna celui ce poartă, arogant, steagul Portugaliei, băstinașii îi așteaptă pe portughezii care se apropie în bărci, sub palmierii de pe țărmuri, dispuși într-un semicerc care pare mai degrabă element tactic decît protocolar: printr-o simplă deplasare în spate, el se poate închide, iar oamenii care privesc cu teamă și ură, și-ar putea trimite săgețile prelungi și subțiri, aidoma strigătului de luptă, în piepturile noilor veniți.

Dacă lucrurile nu s-au petrecut așa, de vină nu-i istoria, ci crucile mari, desenate pe pinzele umflate ale corăbiilor și armele de la brîul conquistadorilor.

Supliciu nebănuit de crud, permanentul aparat de oprimare, condițiile grele de pe plantații și nepăsarea cu care erau priviți indigenii, i-au făcut pe portughezi să se trezească destul de repede cu o dispariție treptată a acestora. Istoria consemnează la un moment

¹ În opera citată A. Candido dezbate pe larg această problemă, iar în vol. I. p. 277 și urm. vorbește chiar de un « preromantism franco-brazilian ».

² A. Candido, op. cit. p. 70 și urm.

³ D.J.G. Magalhães *Discurso sobre a historia da literatura do Brasil* în *Opusculos historicos e literarios*, p. 257.

⁴ Prin negocierile avute cu spaniolii asupra Tratatului de la Tordesillas din 1494, portughezii au insistat și au obținut ca meridianul trasat de către Papa între posesiunile celor două țări să treacă la 360 leghe vest de Capul Verde și nu la 100 cît fusese stabilit inițial, ceea ce a făcut ca Brazilia să aparțină portughezilor cu șase ani înainte de a-i vedea țărmurile (22 aprilie, 1500).

dat existența a numai cincizeci de oameni buni de muncă dintr-un numeros trib de pe litoral.

Problema repopulării însă a fost rezolvată destul de ușor: corăbiile care aduseseră moartea în aceste locuri, plecau spre Africa, pentru a aduce viața:

Deodată, în zori, o panglică de plaje și portul.
Dughene cu depozite de sclavi.
Și geamătul fraților ferecați în lanțuri de fier.

Astfel început-a istoria ta.
Îndepărtatul Congo, palmierii și marea
S-au ascuns, plângînd, în toba numită și azi

urucungo.

(RAUL BOPP — NEGRO)

Noua organizare colonială a făcut ca Brazilia să prospere într-o oarecare măsură, dar Istoria literaturii braziliene nu cunoaște în acest timp decât foarte puține nume de scriitori. Să-i amintim, în treacăt, pe Claudio Manuel da Costa (1729—1789) cu *Epicédio consagrado à memoria de Frei Gaspar da Encarnação*, apărut la Lisabona în 1753 și alte poeme, pe José Basílio da Gama (1741—1791) cu *Uruguai*, poem amplu dedicat lui Marques da Pombal, protectorul său, pe Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744 ? — 1793) autor al unei tragedii intitulată *Eneas no Lácio* și numeroase poeme, pe Tomas Antonio Gonzaga cu *Cartas Chilenas* și pe Manuel Inácio da Silva Alvarenga, poetul *Dezertorului* și al volumului *Glaura* în care și-a strîns poeziile de dragoste.

De reținut că toți aceștia nu s-au declarat prin nimic de acord cu statutul colonial și au luptat pentru eliberarea Braziliei de sub portughezi, fapt care le-a atras pedepsirea. Mai toți au fost deportați în Angola, unde niciunul nu a supraviețuit, cu excepția lui Tomas Antonio Gonzaga care se pare că s-a simțit destul de bine, căsătorindu-se acolo și continuînd să scrie pînă la bătrînețe. Cel mai nefericit a fost Alvarenga Peixoto, care, după ce i s-a comutat pedeapsa cu moartea în deportare pe viață în Angola, a murit aci în primii ani.

Ei au fost primii inițiatori ai academiilor și societăților literare despre care vorbeam și tot ei au fost cei care au adus în literatura braziliană iluminismul, fiind mari admiratori ai lui Voltaire.

Dintre ei, cei mai interesați par să fie Inácio da Silva și Claudio Manuel da Costa, care dincolo de culorile triste ale versului său, ilustrează o sensibilitate aparte, reușind să comunice de fiecare dată cu înălțimile:

Cît de neschimbător se-arată, ce constant
Se dovedește acest munte !

(Sonetul XLVII)

Voi, mute înălțimi, tristă
Figură a sufletului meu.

(Idem).

Zmuls dintre privescările locurilor de naștere, de lângă Minas Gerais, cel care-și aseamănă tristețea cu înălțimile munților «servitori ai cerurilor» are mereu prezentă conștiința valorii proprii:

Cîntecul pe care glasul meu îl desfășoară
E numai pentru ca un Peregrin
Să fie demn între voi de faimă.

(Sonetul I)

★

Mișcarea culturală începută în felul acesta era o consecință directă a puternicelor mișcări de eliberare din Colonie. Înăbușite de mîna atentă a guvernatorilor generali și viceregilor, toate aceste mișcări de început, au avut marea valoare de trezire a conștiinței naționale a brazilienilor. În acest mod, cultura care fusese multă vreme regiune deschisă mai ales ecleziastilor, începe să devină treptat o țară a tuturor celor ce înțelegeau s-o slujească cinstit. Intrată în secolul al XIX-lea cu aceeași structură economică înapoiată, Brazilia inițiază lupta pentru descătușare și progres. Intrarea lui Napoleon în Spania cu strategia-i cunoscută, a însemnat nu numai ingenuchierea acesteia ci, prin slăbirea ei, impulsul hotărîtor al luptei anticoloniale din America Latină. Mutarea Curții portugheze de către D. João al IV-lea la Rio de Janeiro, «até paz geral» (pînă la pacea generală) a făcut ca situația Braziliei să se schimbe brusc: în 1815 ea devine regat și, într-un fel, metropolă, colonie fiind de data aceasta Portugalia.

Măsurile luate cu acest prilej au corespuns intereselor elementelor naționale, legate de pămînt, stimulînd dezvoltarea economică a țării.

Întoarcerea lui D. João al IV-lea la Lisabona în 1821 n-a schimbat prea mult din această stare de lucruri din moment ce, la 7 septembrie 1822, în urma activității desfășurate de José Bonifacio de Andrada e Silva, principele regent D. Pedro se încununază ca *Imperador*, declarînd Brazilia independentă.

E drept că istoria țării n-a devenit cu această ocazie de loc liniștită. După numai nouă ani Pedro I va fi silit să abdice urmînd o perioadă grea de regente și de nemulțumiri interne care s-au exemplificat printr-un șir întreg de revoluții ca cea de la Para (1833—1836), Rio Grande do Sul (1835—1845), Maranhao (1838—1841), etc. Peste toate acestea, Brazilia își continua drumul său spre republică (15 noiembrie 1889) și spre schimbarea structurii economice înfeudate, pe schemele orînduirii capitaliste.

Operei poetice a lui Gonçalves Dias, amintit la începutul acestor rînduri, i se adaugă în această perioadă un șir întreg de valori artistice, rezultat al strădaniei unui numeros grup de creatori.

Dintre poeți amintim, tot în treacăt (materialul de față nu se vrea o cercetare a acestor epoci, amintite doar pentru simpla legătură peste timp) nume ca cel al lui Domingo José Gonçalves da Magalhães (1811—1882) autor al volumelor *Poesias* — 1832; *Suspiros Poeticos* și *Saudades* — 1836; *Os Misterios* — 1857; *Canticos Funebras* —

1846; Manuel Antonio Alvarez de Azevedo (fundatorul revistei *Revista Mensal*, mort la douăzeci și unu de ani neîmpliniți (1812—1832); Casimiro José Marques de Abreu, autor al unei drame celebre *Camões e a Jão*, poet de o mare finețe și profunzime, mort de tuberculoză în octombrie 1860, «lipsindu-i doar trei luni pentru a împlini douăzeci și doi de ani»; pe Fagundes Varela (1841—1875) și Antonio de Castro Alvez, poet cu un pronunțat accent social, autor al dramei *Gonzaga* și al micului volum de versuri mult apreciat *Espumas Flutuantes*, mort și el de foarte tânăr, la abia douăzeci și patru de ani (1847—1871).

Tot în această perioadă se nasc primii romancieri (José Martiano de Alencar, 1829—1877; Joaquim Manuel de Macedo, 1858—1905; Visconde de Taunay 1843—1899, etc. și se afirmă primii pictori (José de Oliveira; João de Sousa, Manuel da Cunha, Leandro, Joaquim) și muzicieni (Manuel da Silva Rosa, José Mauricio Nunes Garcia), mișcarea culturală fiind ajutată de dezvoltarea puternică a tipografiilor și muncii editoriale.

Stinși, după cum se observă, abia la începutul desfășurării activității lor, creatorii acestei generații, primii exploratori ai sufletului și muncii de la tropice, au fost pentru Brazilia, răsăriturile ei contemporane.



Curente literare mai de seamă care au stăbătit ținuturile braziliene au fost la începuturi, ca și în cazul renașterii altor literaturi, neoclasicismul, arcadianismul (a fost mult timp mimat Metastasio) și iluminismul. Preromantismul a fost cel care a servit în mod deosebit dezvoltarea literaturii braziliene din acest timp, iar generația amintită mai sus, a ridicat-o pe primele temelii ale realismului, depunând multă rivnă în depășirea și a acestor trepte, nume ca Machado de Assis, «inepuizabil prozator și poet elegant», Antonio de Almeida care prin romanul *Amintirile unui sergent de miliție* este socotit azi ca fiind un Anatole France brazilian, Afredo Viscondi de Taunay, amintit mai sus, autor a numeroase romane (*Inocența; Lacrimile inimii; Scrisoarea unei femei; Amelia Smith; Tinerețea lui Traian* etc) pe care le semna cu diverse pseudonime — Silvio Dinarte, Heitor Molheiros — întrecându-l prin aceasta poate chiar pe Stendhal și Raimundo Correia cel care împărtășește un destin trist fiind singurul om care moare în naufragiul vasului care îl aducea în patrie, în 1911.



Credem că nu greșim dacă vom afirma că cel care face trecerea la epoca modernă este Cruz de Sousa, poate cel mai mare poet al secolului al XIX-lea născut sub Constelația Sudului, primul în care se fundează inspirația primitivă a negrilor (el însuși negru, precum Machado de Assis) cu cultura modernă.

Cunoscător perfect al lui Edgar Poe, Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam și al altor alți poeți de frunte din acest timp, Cruz de Sousa a știut să filtreze influența europeană conform sensibilității sale. Esop brazilian «torturat de neliniști infinite, nu numai morale

ci și de complexe venite din sînge african »¹, Cruz de Sousa explorator al « rezervelor muzicale ale limbii »² a rupt dintr-odată « răceala parnasiană », .

Surzînd cerurilor care se arată,
lumilor care se multiplică
(și) punților de aur care se deschid,

(Verbul suprem)

știind că:

Cel care merge prin lacrimi pierdut,
amețit de tragice flagele,
cel care-a dat uitării pentru totdeauna
lumea și deșertăciunea vestmintelor frumoase,

(Triumful suprem)

va întilni drumul « de culoarea trandafirului și aurului » căutat de generațiile anterioare, negăsit de mulți sau numai bănuț, ca în cazul lui Castro Alvez, în *Slavii*:

— Noapte bună... Și tu îmi spui: — Noapte bună.

Dar nu-mi spune așa printre săruturi...

Dar nu-mi spune desfăcîndu-ți pieptul:

— Mare a iubirii unde se prăbușesc dorințele mele.

În această « mare » și în cea descoperită pe teritoriul poeziei de către Cruz de Sousa, au navigat primii contemporani.

★

Poezia contemporană braziliană s-a născut odată cu așa zisa mișcare modernistă, inițiată la São Paulo în 1922, cu prilejul *Săptămîinii artei moderne*.

Tot aci, cu nouă ani mai înainte, pictorul Lasar Segal organizase o expoziție de pictură experimentală, iar după el, în 1917 o alta de aceeași factură prin Anito Malfati. Amîndouă au născut un scandal nemaiîntîlnit, iritînd pe creatorii mai vechi, dar punînd în circulație sîngele înnoitor al creației artistice.

Printre promotorii acestei mișcări se află Mario de Andrade (1893—1945) Oswaldo de Andrade (1890—1954) care în *Pau Brasil* se revoltă împotriva vechilor canoane prozodice finalizînd « divorțul » între literatura portugheză și cea braziliană și Cassiano Ricardo, acesta din urmă mai ales prin *Martin Ceraré*, poem al peisajului verde locuit de indieni, negri și legende.

Poeții acestei perioade sa-u adunat în mai multe grupuri, fiecare încercînd să realizeze un program aparte, de sub o titulatură destul de șocantă în unele cazuri. Amintim ca simplă curiozitate, grupurile: *dinamiști*, grup căruia îi aparțin, printre alții, Graça Aranha, Ronald

¹ Renato de Mendonça — *Antologia de la poesia brasileira* — Madrid, 1952 p. 16.

² Andrade Muricy — *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, Rio de Janeiro, 1932 vol. I. pag. 42.

de Carvalho și compozitorul Villa Labos, grupul *verde-amarêlo* (verde-galben, culorile naționale ale Braziliei), *primitiviștii* care promovau „consultarea păduri”, întoarcerea la valori uitate și, în dezacord pe undeva cu *dinamiștii*, își manifestau repulsia față de civilizația modernă, *spiritualiștii*, grupare inspirată de „tradiție și mister”, legată puternic de simbolism și altele.

Din punctul de vedere al istoriografiei literale, grupurile acestea nu au prea mare importanță, între ele neexistând niciodată delimitări în adevăratul sens al cuvântului, ci doar unele caracteristici de suprafață, temele și modalitățile artistice circulând cu ușurință de la un poet la altul, indiferent cărei grupări i-ar fi aparținut.

Constituiți pe baza afinităților, amicitiei și stimei reciproce, în dorința sinceră de afirmare în lumea literelor, aceste grupuri nu i-au putut aduna la un loc pe toți poeții brazilieni din acea vreme și nici nu și-au propus așa ceva. Era numai o perioadă de adânci frământări, o perioadă de trecere de la o literatură obligată metropolei și tuturor motivelor străine și, în același timp, o perioadă de formare și afirmare a adevăratului scriitor brazilian modern.

Ceea ce au realizat însă de preț aceste grupuri a fost adâncirea cercetării poetice pe o anumită latură a vieții, fiecare aducând în felul acesta un serios aport la formarea poeziei noi, în care se reflectă ca prin prisme de caleidoscop toate aspectele mai importante ale lumii braziliene.

Loc aparte merită Manuel Bandeira și Jorge de Lima. Primul, născut în 1886 la Recife, este considerat a fi « patriarhul noii poezii braziliene », influența poeziei lui făcându-se simțită și azi în rîndul celor mai tineri debutanți.

Jorge de Lima, reprezentant de frunte al mișcării din Nord, adept al *Congresului Regionalist* care a avut loc în 1925 la Recife și dușman declarat al oricărui împrumut străin, e însoțit adesea de tonuri mistice și aer de legendă. Uneori însă poezia sa cîștigă accente de cîntec general:

Negros
salvagens
Amarelos

— o arco-iris de tódas as reças canta pela boca
de mihna nova America do Sul,¹

Spre sfîrșitul deceniului al III-lea, apele furtunoase ale moderniştilor se liniştesc. După 1930, se conturează o generație nouă, mult mai numeroasă și mult mai puternică.

Rețin atenția Carlos Drummond de Andrade, de profesie medic, autor al volumelor *Alguma Poesia* — 1930, *Brejo das Almas* — 1934, *Sentimento do Mundo* — 1938, *José* — 1942, *Rosa do povo* (Trandafirul poporului — 1945 și *Poesia até agora* (Poezia pînă acum — 1948), Murilo Mendes și Augusto Frederico Schmidt.

Din Carlos Drummond de Andrade, poet de amplă rezonanță, aș cita măcar acea *Morte no avião* (Moarte în avion), în care trece în

¹ Negri / sălbatici / galbeni / curcubeul tuturor raselor cîntă pe gura / noii mele Americi de Sud.

revistă elementele mecanicii moderne, la tonul pe care-l fac astăzi cei mai tineri poeți din țara noastră:

...
lovitură vibrată în aer, lamă de vînt
pe umeri, raze prelinse,
șoc, zgomot, fulger,
urcăm pulverizați
și cad vertical transformîndu-mă-n știre.

Murillo Mendes (1902) caracterizat de către Manuel Bandeira ca poate cel mai complex, cel mai straniu și sigur, cel mai fecund poet al acestei generații, a publicat pînă în prezent mai bine de cinci-sprezece volume de versuri (*Poeme* — 1930; *Historia do Brasil* — 1933; *Vizionarul* — 1941; *Metamorfozele* — 1944; etc).

Uneori uimește prin note de baroc ca în:

Caii aurorii dărîmînd piane
înaintează furioși prin porțile nopții.
(Poem)

sau printr-o manieră cunoscută poeziei romînești de la Bacovia:

Vale profundă
Vale profundă
cu taina ta
fără comunicații,
fără treceri...
(Poem deschis)

și, mai precis în:

Ana Luisa,
tuberculoasă, incomparabilă,
ai o sete de viață
și, cu totul, un corp puternic, senzual...
(Ana Luisa)

Poezia lui nu se ridică însă prea sus, aripile pe care i le dă autorul fiind uneori mult prea debile sau atrase la niveluri joase de gravitația mistică.

Nici Augusto Federico Schmidt (n. 1906) nu creează un univers mult prea deosebit de cel al lui Mendes, atîta timp cît multe din poemele sale sînt rezultatul unei neliniști spirituale asemănătoare acestuia.

Cîntecul brazilianului apărut în 1928 aduce unele trăsături specifice. Reproducem, pentru sonoritatea melancolică, în original:

Ouvi o cântico da noite !
En ouvi o cântico da noite
Chegou dos vales profundos e distantes
Depois de se terem acendido as estrélas !¹

¹ Auzi cîntecul nopții ! / Eu auzi cîntecul nopții ! / Veni din văle adînci și depărtate / După ce se aprinseseră stelele...

Există în poezia lui Augusto Frederico Schmidt « în afara tonului de exaltare elegiacă și apocaliptică », momente de rară poezie:

Înțelegem, repede, că există
flori moarte
și că există flori ce se vor deschide
când această noapte se va sfârși, când alba
auroră
va curge deasupra țării.
(Ascultînd glasul toamnei)

Anul 1945 marchează în poezia braziliană nașterea unei generații noi care aduce alături de atmosfera meditativă impregnată de accente sociale și, uneori, religioase, farmecul privilegiilor braziliene, elementul pictural al țării, încercînd totodată o revendicare a motivelor folclorice. Poezii acestei generații dovedesc un permanent interes în înnoirea formei, a prozodiei, simțind parcă necesitatea unei discipline în acest sens. O părăsesc însă adesea, căzînd în bizarie și formalism.

Dintre numele care ni se par mai însemnate amintim pe Odorico Bueno de Rivero Junior (1914), Domingos Carvalho da Silva (1915), Alphonsos Guimaraes Filho (1918) João Cabral de Melo Neto (1920) și Ledo Ivo (1924).

Autor al volumeor *Lume scufundată* (1944) și *Lumina apei* (1948) Odorico Bueno cucerește prin sinceritatea totală a poemelor sale, din care străbate adeziunea de luptă împotriva nedreptăților și prin ritmul sprinten:

Neliniștea poporului aprinde lumina
poemelor noastre solidare.

Domingo Carvalho, aplecat mai mult asupra metaforei, reușește mai ales într-unul din volumele din urmă, *Floarea soarelui de toamnă*, să încarce cuvintele cu valențe poetice proaspete:

Vreau să aud prin glasul lui
cîntecul celor oprimați...
Vreau cuvîntul fluent
viu și neliniștit, ca singele.

Deținător a două premii foarte importante în viața literară braziliană — cel al Academiei și cel al Societății Felipe de Oliveira — semnat al mai multor volume, Alphonsos Guimaraes, nu iese decît rareori din culorile sumbre ale neliniștii religioase care-i torturează cîntecul, făcînd din el un solist slab, în afara corului puternic al generației căreia-i aparține.

Mult mai interesant ni se pare a fi João Cabral de Melo Neto, care printr-o permanentă strădanie de readucere în cîmpul actual a mijloacelor artistice din cele mai îndepărtate poeme, transfigurează

plastic atitudini sufletești contemporane, împrumutându-le culoarea de baladă și eroism:

Lumina, soarele, aerul liber
învăluie visul inginerului.
Inginerul visează lucruri clare:
bazine, suprafețe, tenis.

(Inginerul)

Puțin cerebral, mai ales în minușirea metaforei, cu gust pentru litanie, asemenea lui Cruz de Sousa, Ledo Ivo, cel mai tânăr din generația aceasta e și cel mai fecund (*Imagini, Ode și elegii, Crepuscul, Sonele, Cîntec, Limbaj*, iată numai cîteva din volumele sale). El rămîne însă diluat și dulceag, datorită unei demonice dispoziții în repetare:

Orele ! ora în care picioarele devin depozite ale aventurii,
Ora în care sufletele se agită în ritmul aeroportului;
Ora spasmului, pentru că mina strînge în carne puțină primăvară;
Ora veche (lacrimi pe un album de fotografii);
Ora de laudă a toamnei și de problemele alimentației;
Ora de fugă prin cîmpuri în floare;

(Oda crepuscului, II)

și tot așa, pînă la sfîrșit, de cincizeci și șapte de ori se repetă fără a aduce elemente noi, cuvîntul *oră*.

Ledo Ivo este însă și un bun narator, cele două romane ale sale, *Alianșele* — 1947 și *Drumul fără aventură* — 1948, mult apreciate de cititori, constituie un prim pas pe drumul adîncirii conflictelor sociale în operele beletristice.

★

Obligată să-și muleze dimensiunile după tiparul literelor portugheze, influențată (mai ales ea) de literatura franceză (ar fi deosebit de interesant un studiu comparativ pentru că l-ar putea găsi nu numai pe Baudelaire, Mallarmé, Valéry, etc, cît și pe Apollinaire sau Paul Eluard), poezia braziliană s-a eliberat cu greu de sub tutela acestora.

Limba vorbită cel mai mult pe litoralul Atlanticului înainte de 1500, limba *tupi*, nu cunoștea de exemplu aproape niciodată sunete ca *f*, *l*, *s*, nici pe *r* dur și nici pe *d*, decît în grupul *md*. Negrii aduși din Africa aveau și ei formele lor caracteristice. Unitatea lingvistică impusă acestor ținuturi de către colonialiștii portughezi nu s-a realizat ușor și, dacă s-a realizat totuși, ea n-a fost niciodată perfectă: nici indienii și nici negrii n-au putut articula întocmai anumite sunete și le-au adoptat în felul lor. Mai ales după 1759 cînd portugheza a devenit idiom obligatoriu, colonialiștii au depus multă rîvnă în cucerirea lingvistică a populației, ajutați de numărul mare de albi care veneau aci. Și totuși, și azi, portugheza vorbită în Brazilia, diferă de cea din Portugalia. Cît privește uniformitatea limbii scrise, aceasta se menține



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SIQUEIROS: (MEXIC)

Revoluționar

prin grija celor două țări, din când în când trimițându-se peste Atlantic misiuni filologice care se străduiesc să armonizeze diferențele mai importante și să stabilească acorduri care să asigure unitatea lingvistică.

Literatura însă, nu mai are aproape nimic comun cu Peninsula. În poezia braziliană pot fi identificate cu ușurință unele dimensiuni specifice. Moștenit de la portughezi¹, tonul de tristețe discretă, de nostalgie și solitudine, s-a modelat după tiparul psihic al negrilor dezrădăcinați din continentul lor și după cel al băștinașilor supuși secole de-a rîndul izolării sociale și represiei directe. Tristețea aceasta își afirmă și azi timbrul distinct de lingă natura luxuriantă ce crește sub cerurile Braziliei. E o tristețe profundă și caldă care nu-l dezarmează pe om, ci îl însoțește pe orbitele vieții, supusă. Ea ține, după cum spune Paulo Prado² « de una dintre cele mai deosebite caracteristici ale sufletului popular ».

O coordonată de asemeni distinctă a poeziei braziliene este aerul ușor de senzualitate, favorizată de vigoarea tropicală. Există încă brazilieni capabili să moară de sete și foame pentru un ideal mistic³, dar cei mai mulți au renunțat de mult la « plăcerile » ascetismului și doborînd barierele de culoare și origine, l-au creat pe brazilianul modern.

Poezia de azi cunoaște însă și dimensiunile bucuriei, pe cele ale dăinuirii prin muncă și, electrizată de fluxul magnetic al transformărilor sociale, înscrie în literatura contemporană pagini dintre cele mai frumoase.



Proza braziliană s-a dezvoltat într-un ritm mai lent.

Primul care a ocupat locul de frunte în cadrul prozei a fost Machado de Assis (Joaquim Maria), născut la Rio de Janeiro în 1839, fiu al unui umil mulatru zugrav și al unei femei portugheze, mort în 1908.

Din paginile lui Machado de Assis au crescut prozatorii moderni. La începuturi, orizontul tematic al romancierilor brazilieni era foarte îngust. Alfonso Henrique de Lima Barreto (1881—1922), fiu de familie bogată, inginer cu studii neterminate și funcționar în Ministerul de Război, publică între 1904 și 1919 *Clara dos Anjos*, exprimînd printre cei dinții ecoul nedreptăților sociale și rasiale. Cei doi eroi principali, Clara, mulatra din Rio și Leonardo Flores, alb, amințindu-l puternic pe autor cu înclinațiile alcoolice, rămîn însă ștersi, lipsiți de perspective și mînuți greoi în planurile acțiunii.

Cel mai bun roman al lui Alfonso Henrique rămîne *Amintirile sclavului Isaia Caminho* (1919), unde prin negrul venit în capitală fără să-și schimbe viața, întîlnim influența lui Dostoievski⁴.

¹ În vol. *Solo* (Singur) aparținînd uneia dintre cei mai de seamă poeți moderni din Portugalia întîlnim versuri ca acestea: « Dar am avut grijă să nu fac rău / că e cartea cea mai tristă din toată Portugalia »...

² Paulo Prado — *Retrato do Brasil*

³ Ca în romanele lui Graça Aranha.

⁴ Pasquale Ariel Jannini — *Storia della letteratura brasiliana*, Roma, 1959, pag. 78.

Graça Aranha (1868—1931), jurist și diplomat, face legătura între generații. Romanul de debut apărut în 1902 a încercat să refacă povestea coloniei germane din Porto do Cachoeiro, fără prea mult succes.

Estetica vieții (1920) și *Călătoria minunată* (1931) conțin pagini excelente despre Brazilia, citindu-se și azi cu interes de noutate.

Adelino Magalhaes, născut în 1887 la Niteroi și-a publicat în 1946 operele complete în care a inclus, între altele, volumul de debut *Cazuri și impresii* unde se face simțită minuirea atentă a monologului interior, romanele *Tumultul vieții*, *Neliniști*, *Momente*, etc.

Despre el unii critici au spus că-i un precursor al suprarealismului. Alții l-au găsit însă precursor al modernismului, iar alții modernist pe de-a-ntregul. Limbajul sec, liber de construcții formale, cu sintaxă deschisă nu-l dovedește a fi de loc suprarealist, iar ca o dovadă a acestui fapt, e interesul contemporan pentru lucrările lui.

Mult mai viguros decât cei de mai sus, José Bento Menteiro Lobato (1882—1948), a dat literaturii braziliene prin Jeca Tatu tipul omului din popor. *Orașe moarte*, *Negura* și *Valul verde*, sînt unele din romanele sale de preț, desemnîndu-i marea simpatie pentru cei săraci, mai ales pentru copii și oamenii de culoare.

Săptămîna Artei Moderne, de la São Paulo din 1922, i-a chemat la renovarea «climatului artistic brazilian» și pe prozatori. Oswald de Andrade și Mario de Andrade¹ s-au «înrolat» primii în această muncă cel dintîi creînd *Trilogia exilului* (*Condamnații* — *Amințirile lui João Miramar* și *Serafim Porte Grande*), iar Mario de Andrade aducînd prin povestirile de debut din *Primul pas*, cu un ritm interior tipic brazilian — și romanele *A iubi — verb intransitiv* și *Macunamia* o limbă proaspătă, adecvată conținutului.

Dintre cei ce i-au însoțit în «înrolarea» amintită, reținem pe Plinio Salgado (romanele *Străinul*, *Cavalerul din Itararé* etc), mai mult om politic decât artist, pe Peregrino Junior cu *Pussanga*, *Mulupa* și *Istoria Amazoanelor* — relatări de început, din atmosfera celebrului fluviu și pe Rebeiro Couto, poet și prozator, autor al romanelor *Casa pisicii încenușate*, *Baraninha* și alții, *Femeile*, *Clubul soților înșelați*, care ne dovedesc chiar din titlurile indicate, predilecția spre dulceaie.

★

Dacă poezia și-a găsit teren mai propice în Sud, proza cunoaște prin Nord culmi atinse cu greu de către alte regiuni. După Congresul Regionalist de la Recife din 1925, Nordul a dat cele mai bune romane.

Dintre autori, Graciliano Ramos, născut la Quebrangolo (Alagoas) în 1892 și mort la Rio de Janeiro în 1953, este o figură marească a romanului contemporan brazilian. La un an după primul roman, *Caelés* (1933) dedicat tribului cu același nume, publică *São Bernardo* în care povestește cu artă de maestru viața chinuită a lui Paulo Honório și a negresei Margarida, pe pămînturile din această localitate. Preocupat de un singur lucru: să devină proprietar de pămînt,

¹ Vezi *Secolul 20*, an III, nr. 3.

Paulo Honório rămâne despuat un timp de orice alt simțămînt, iar în momentul căsătoriei, dragostea pe care considera că « nu trebuie s-o bage în seamă » îl zguduie ca o furtună puternică. Bunătatea soției și neputința lui îi crează o cumplită stare tragică, apropiindu-l de sinucidere, obligându-l în cele din urmă să se retragă singur cu deznădejdea și disperarea lui: « Afară în întunericul drăcesc, liniștea crește. Lumina lunii¹ intră prin geamul închis și vîntul din nord-est, furios, tirăște frunzele uscate peste țărînă. E groaznic! Dacă s-ar apropia măcar cineva... Dar toți dorm. Măcar un copil care să plîngă... De-aș simți măcar prietenia copilului meu... Ce mizerie! »

Ultimul roman al lui Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (Vieți sece-toase) publicat în 1938, acordă o mare atenție psihologiei personajelor. Subiectul îl constituie viața grea a familiei lui Fabiano care « rătăcește în interiorul brazilian cultivînd un pămînt care nu-i aparține », torturat de seceta care-l face să-și vadă, neputincios, recolta murindu-i treptat.

Omului simplu, cu inimă primitivă care-i Fabiano, i se opune Tomas, care știe să vorbească « dificil », om cu carte și ușuratic. Tabloul e completat prin Vitoria, nevasta lui Fabiano, femeie puternică și taciturnă care în fața zbuciumului bărbatului ei, își fumează tăcută pipa, abandonată resemnării.

Cu caracter strict autobiografic, Ramos a publicat cărțile *Copilaria* și *Memorii din închisoare*, unde a stat cîndva, pe vremea dictatorului călău Getulio Vargas, instalat după alegerile din 1930 în urma unei insurecții și rămas la putere pînă în 1945.

Tot din nord-est, este Lins do Ruego. Născut la Pilar (Paraíba) dintr-o familie de portughezi el și-a petrecut copilăria (orfan de mamă) pe plantațiile de trestie, fapt care a avut o urmare de mare importanță: cu romanul *Copil minune* din 1932, căruia i s-a conferit premiul Graça Aranha, el este promotorul *Cichului trestiei de zahăr*, care ilustrează transformarea unei economii și a unei societăți agricole înapoiate într-o societate urbană și industrială.

Moleque Ricardo, *Usina*, *Água Mde* (am traduce cu Duhul apei), *Bangue*, etc. romane ale lui Graciliano Ramos, sînt « poate cele mai bune romane braziliene ».

Din aceeași mișcare culturală din Nord, face parte și Jorge Amado, printre puținii scriitori brazilieni cunoscuți la noi, născut în 1922, pe o plantație de cacao din Ilheus (Bahia).

Părăsind școala la treisprezece ani, Amado devine ziarist la cincisprezece și romancier la nouăsprezece. La douăzeci și trei de ani, era deja foarte popular. *Țara Carnavalului*, *Cacao* și *Sudoare* sînt romanele sale de lansare.

Jubiaba, apărut în 1935, avîndu-l ca erou pe negrul Antonio Balduino, pugilist care vine să lucreze pe o plantație de tutun de unde fuge cu o companie de circ, îmi amintește de *Viridiana*, filmul lui Luis Buñuel, mai ales printr-o scenă perfect identică:

Antonio, cuceritorul atîtor femei, în momentul întoarcerii la pămîntul de unde a plecat își dă seama că, din toate, n-a iubit-o decît

¹ Deci nu era chiar altfel de întuneric.

pe Lindinalva. Lindinalva însă va muri, iar el se-mbracă, disperat, în hainele ei de fecioară.

Mare moartă — 1936, în care zugrăvește viața cotidiană a portului Bahia, *Pământuri fără sfârșit* — 1943, cu oglindirea luptei pentru pământ și *Subteranele libertății* (1954) — cunoscut la noi, constituie pentru Amado pietre de încercare.

Sao Jorge dos Ilheus, tradus la noi sub titlul *Pământul fructelor de aur* istorisește acapararea regiunii plantațiilor de cacao de monopolurile S.U.A., demascând metodele de infeudare economică și politică folosite de capitaliștii yankei, lucru făcut și de Miguel Angel Asturias în trilogia sa dedicată muncitorilor ocupați în producția de banane din Guatemala¹. Amado este însă mai idilic în ceea ce privește conturarea caracterului hrăpăreț al proprietarilor de plantații braziliene, față de noii acaparatori și grăbit (dacă nu fals) în ce privește și alte personaje: Julieta, soția lui Carlos Zude, mare exportator brazilian, se simte «apropiată» de comuniști datorită unei cu totul nemotivate crize morale.

Timbru distinct în proza braziliană contemporană este și Erico Verissimo, născut în Rio Grande do Sul, autor a numeroase romane (*Clarisa*, *Drumuri încrucișate*, *Un loc sub soare*, *Restul e liniște*, *Portretul*, etc.). Bun psiholog, cu unele inclinații spre naturalism, Erico Verissimo e mult influențat, cu deosebire în prima perioadă a activității sale, de Bernard Shaw, Anatole France, Oscar Wilde și de tehnica lui Huxley: acțiunea se desfășoară pe linii de timp încrucișate.

În ultimii ani, în epica braziliană au debutat un grup compact și numeros de prozatoare. Cităm: Clarice Lispector (*Orașul încercuit* — 1949), Silveira Queiros (*Zidul* — 1953), Ligia Junqueira (*Plaja vie* — 1949), Carolina Nabuco (*Flacăra și cenușa*), Cacy Codovil (*Cerc de foc*), Lia Correa Dutra (*Corabia fără port*), Lucia Benedetti (*Ogor străin* — 1957), Jose Maria Dupré (*Eram șase*), Carolina Maria de Jesús (*Camera gunoaielor* — 1961, zguduitor tablou al favelazilor, apărut și în versiune românească), etc.

Un alt grup, la fel de numeros, îl constituie prozatorii din Minas Gerais: Lucio Cardoso, Anibal Machado, Fernando Sabino, Cornelio Pena (+1958), Ciro dos Anjos, etc., etc. Între ei, Cornelio Pena, cu romanul *Fetișa moartă* publicat în anul 1954 și Ciro Versiani dos Anjos par a fi cei mai de seamă.

Alte voci mult apreciate în prezent sînt cele ale lui Origenes Lessa (1903), autorul romanului *Srada Soarelui*, cel care «s-a născut povestitor»², Marques Rebelo (pseudonimul lui Edi Dias da Cruz) cu un roman mai puțin bun decît titlul pe care îl poartă: *Stela îmi deschise poarta*, Jose Condé, bun desenator al personajelor și locurilor din regiunea Pernambuco, autor a mai multe romane dintre care *O ramură pentru Luisa*, 1961, de o zguduitoare relatare, după cum remarcă și Jorge Amado în prefață, e interesant și prin tehnica utilizată și Guimaraes Rosa, de reținut mai ales pentru limbajul foarte colorat.

★

¹ Vezi Secolul 20, an II nr. 10.

² Edgard Cavalheiro: *O conto paulista*, Rio de Janeiro, 1959, pag. 136.

Teatrul brazilian, spre deosebire de proză și poezie, nu cunoaște prea multe nume. Cultivatorii de început ai acestui gen au fost Gonçalves de Magalhães și Martins Pena, care și-au scris primele opere în timpul romantismului¹, iar mai târziu José de Alencar și Machado de Assis.

În 1917 se înființează *Societatea Braziliană a Autorilor Dramatici*, însă abia zece ani mai târziu Alvaro Museiro, autor și director de teatru înregistrează primul mare succes cu *Adão e Eva e outros membros de família* (Adam și Eva și alți membrii ai familiei). Tot pe atunci se afirmă teatrul *do brinquedo* (de joc).

Deus lhe pague (Dumnezeu să-i plătească), violent atac împotriva burgheziei pusă pe scenă în 1933, aparține lui Joraci Camargo, inițiatorul adevăratei mișcări în dramaturgie. El este inițiatorul teatrelor *Comediantes*, *Teatro do Estudante* (Teatrul Studentului), *Teatro Duse*, *Fundação Brasileira do Teatro* și altele, guvernului rămânându-i doar să înființeze un *Serviço do Teatro*, pentru coordonare.

Prin *Vestido da Novia* (Îmbrăcămintea miresei), Nelson Rodrigues cheamă în 1944 pe autorii dramatici la aprofundarea dimensiunilor interioare ale personajelor. José Silveira Sampeio scrie în 1949 piesa *Um homem magro entra em cena* (Un om slab intră pe scenă), iar în 1953 *Cavalheiro sem camelias* (Cavalerul fără camelii), usturătoare satiră la adresa burgheziei din Rio de Janeiro.

De un mare succes se bucură în Brazilia și peste hotare piesele lui Guilherme Figueiredo, bine cunoscut publicului român prin *Vulpea și strugurii* sau *Maria da Ponte*, ultima publicată și în revista noastră².



Afranio Cautinho, în *Anuário da literatura brasileira 1961*, încercând să facă o caracterizare a acestei literaturi în general, notează: « În Brazilia, literatura a fost întotdeauna apanajul (poate mai exact ar fi « pe seama ») amatorilor. Doctori, juriști sau ingineri, aceștia doar și-au permis luxul să scrie literatură ». Judecata, aproape exactă, ținește mult mai departe. Dacă Manuel Inácio da Silva Alvarenga își ascundea la jumătatea secolului al XVIII-lea, originea neagră pentru ca poezia lui să placă albilor, mai târziu, mulți dintre cei care ar fi putut să fie nume de preț în literatura braziliană, neavînd nici măcar condițiile materiale ale acestuia, nu s-au putut niciodată afirma pe acest teren.

Ritmul nou de dezvoltare economică și socială pe care îl înregistrează Brazilia azi, ne îndreptățește să credem că la numele amintite aici, se vor adăuga cît mai multe nume noi de valoare ale căror opere, traduse, își vor găsi mulți iubitori printre cititorii români.

¹ Vezi José Veríssimo: *História da literatura brasileira*, ed III, Rio de Janeiro, 1954, pag. 311

² *Idem*.

³ Vezi *Secolul 20*, an II. nr. 3/1962



tăcerea întunericul și noroiul

Societatea capitalistă contemporană, sfîșiată de contradicții antagoniste, generează inevitabil și pe plan spiritual două ideologii, două morale, două culturi iremediabil opuse. Dar clasa dominantă, care dispune de puterea economică și politică, dispune implicit și de mijloacele de promovare și de difuzare a ideologiei și artei. În consecință, ideologia burgheză și arta decadentă constituie aspectul dominant al vieții spirituale în lumea occidentală de astăzi, în care premiile și onorurile sînt distribuite cu generozitate complacilor disimulați sau apologetilor fătăși ai modului de viață capitalist.

O puzderie de curențe literare și artistice dau vieții culturale din Occident aspectul unei somptuoase dar iluzorii diversități, pe care apărătorii teoretici ai capitalismului o invocă drept mărturie a unei libertăți nelimitate de exprimare. Dar această «libertate», privită mai deaproape ne arată cu totul altă față. De la existențialism la reism și la școala privirii, la psihologismul naturalist și la literatura de investigare a subconștientului, preopinienții cei mai înverșunați exploatează de fapt un fond ideologic comun și, în ciuda unei varietăți formale, decadentismul implică o sumbră monotonie — aceeași tristă și mincinoasă înfățișare a condiției umane, aceeași pustietate spirituală care naște plictiseala: literatura plictiselii și plictiseala de literatură. Deși în postura lor doctrinară exponenții decadentismului încrucișează de multe ori spada, divergențele dintre ei nu solicită fondul problemelor artistice ci numai mijloacele de expresie. Firește, Alain Robbe-Grillet sau Michel Butor pretind că disputa asupra mijloacelor de expresie antrenează *ipso facto* o dispută asupra fondului¹. Conținutul *nou* spre care aspiră — arta decadentă

¹ «Pe de altă parte, este evident că forma fiind un principiu de alegere (...) forme noi vor revela în realitate aspecte noi, raporturi noi...» (Michel Butor, *Répertoire*, Ed. de Minuit, 1961, pag. 9).

are pretenția de a fi o artă revoluționară... — va n găsit, socotesc ei, pe calea cercetărilor de formă...

Fondul comun al operelor care poartă, într-o măsură mai mare sau mai mică, amprenta decadentismului îl formează concepția de viață a burgheziei — individualismul — ajunsă la expresia ei cea mai virulentă. În perioada de ascensiune a burgheziei, individualismul a însemnat un progres față de concepția feudală, deoarece afirma drepturile omului, ale individului împotriva privilegiilor de castă; în epoca de dominație și mai ales de declin a orînduirii capitaliste, individualismul — rod al relațiilor de jaf și exploatare, al raporturilor umane bazate pe morala junglei — a devenit o concepție de viață feroce și agresivă, profund antiumanistă în esența ei. În mod semnificativ toate curentele filozofiei burgheze contemporane pornesc de la ideea existenței unui individ *autonom*, a cărui libertate ar fi îngrădită de traiul în societate (în special prin constrîngerii morale); viața în colectivitate ar mistifica și altera puritatea lui originară. Pentru a putea reveni la adevărata condiție umană, pentru a putea redobîndi libertatea de spirit primară, individul trebuie, în consecință, să înlăture tot ceea ce societatea i-a inoculat ca reguli de conduită, ca valoare morală; libertatea individuală astfel concepută, se afirmă prin putința de a ucide fără remușcare, de a fura fără scrupul, de a fi incestuos, delator, abject avînd totodată inima împăcată. Libertatea i se prezintă acestui soi de individ sub înfățișarea celui mai deplin anarhism, anarhism care nu e altceva decît teroarea cea mai desăvîrșită. Dar în acest individ « eliberat » de « prejudecăți » morale, certat cu principiile elementare ale vieții în colectivitate sub motiv că-i « pervertesc » natura, îl recunoaștem cu ușurință pe colonialist, pe teroristul bombelor cu plastic, pe asasinul lui Patrice Lumumba. Cum se face că individul revenit la natura lui « autentică » folosește, atît de bine și de conștient, metodele burgheze de a guverna lumea ? Și cum se face că tipul de om pe care filozofia burgheză contemporană îl propune ca reprezentant tipic al umanității seamănă atît de bine cu o fiară sălbatecă ?

Într-una din tezele sale asupra lui Feuerbach, Marx dădea esenței umane o definiție care a devenit astăzi un îndreptar și un loc comun al marxismului: « Esența umană nu este o abstracție inerentă individului izolat. În realitatea ei, ea este ansamblul relațiilor sociale ». Omul nu este deci o ființă naturală, care ar putea exista înaintea sau în afara societății; esența umană, caracterele tipice omenești, simțurile umane sînt o creație socială, fapt pe care Marx și Engels l-au urmărit și demonstrat, pe parcursul istoriei, în lucrările lor de bază. Existența unui individ autonom, a unei condiții umane « nealterate » de societate nu este altceva decît o abstracție, o speculație filozofică nefundată pe fapte. Înaintea desvoltării sociale a omenirii nu au existat ființe umane; evoluția vieții sociale este aceea care a creat omul și umanitatea, esența făpturii superioare înzestrată cu rațiune. În cursul orînduirilor bazate pe exploatare însă, esența umană a fost în același timp alienată, înstrăinată datorită faptului că avantajele vieții în colectivitate luau forma favorizării unora în dauna altora. Și în scopul menținerii privilegiilor de clasă, cei favorizați au fost întotdeauna tentați să înfățișeze roadele triste ale unor relații sociale nedrepte, mutilarea spirituală, înstrăinarea adevăratei naturi umane, drept condiție eternă și imuabilă a omului. Rezultă astfel o răsturnare a valorilor morale, pe care teoreticienii aserviți claselor dominante o justifică și o idealizează. De fapt, asemănarea dintre individul, creație a relațiilor burgheze contemporane, și ființa animalică neangajată într-o dezvoltare istorică, nu

este decit o dovadă că orînduirea capitalistă în faza ei de descompunere aruncă societatea într-o stare din ce în ce mai improprie dezvoltării omului adevărat.

Formele conștiinței sociale aflîndu-se în interdependență, literatura burgheză contemporană preia cu conștiinciozitate tezele filozofice care exaltă individualismul în formele lui cele mai virulente, — și de multe ori de altfel, terenul speculației teoretice și cel al literaturii propriu zise se întrepătrund.

Individualismul acerb, ajungînd uneori la consecințe solipsiste, dă naștere unor opere care desprind omul din contextul real, concret al existenței sale, pentru a-l supune unei minuțioase cercetări autonome. Omul nu apare în această literatură ca o ființă care trăiește în societate și cu atît mai puțin ca o ființă care în realitatea ei exprimă specificul naturii umane, cucerit de-a lungul unei multiseclare evoluții sociale. Sentimentele umane, problemele existenței umane, simțurile umane, rezultat al unei îndelungate dezvoltări sociale¹ sînt de obicei înlocuite în literatura decadentă cu o animalitate dezgustătoare. În mod firesc, omul care nu întreține relații omenești cu semenii săi, care nu are nici o altă preocupare decît propria lui persoană, care a aruncat ca pe un balast nefolositor tot ceea ce o îndelungă practică socială a umanizat în el, înzestrîndu-l cu *simțuri umane*, redevine o ființă larvară sau bestială. Istoria unei asemenea ființe, dacă poate avea o istorie, este aceea descrisă de Samuel Beckett în ultimul său roman, intitulat *Cum este*. Scris după metoda dicteului automat a lui Joyce (de altfel Beckett a fost mulți ani secretarul autorului lui *Ulyse*), acest roman are ca personaj principal o ființă care se trăște penibil prin noroiul existenței. Dar *noroiul existenței* nu este numai o metaforă care arată destul de clar ce înțelege Beckett prin existență, ci este, în același timp, un element concret în care viețuiește permanent protagonistul romanului: noroiul îi pătrunde în nări, în gură, porii lui aspiră noroi și încet-încet, diferența dintre el însuși și mîlul cleios dispăre. Relațiile acesteia făpturi cu alte făpturi asemănătoare sînt inexistente; o singură relație se încheagă totuși cu Pim — ceea ce capătă proporțiile unui eveniment istoric și împarte viața personajului în trei perioade distincte: înainte de Pim, cu Pim și după Pim — și are cînd aspectul unei complicități dubioase, cînd acela al unui amor vicios, cînd înfățișarea unei intimități promiscue între victimă și călău. După Samuel Beckett o comunicare reală între oameni nu poate avea loc; sociabilitatea, ca fenomen cu totul superficial, se manifestă, după părerea lui, printr-un soi de afinități sordide și de porniri lubrice: o fraternitate cleioasă, o sexualitate patologică, o plăcere sadică de a face rău. Tăcerea, întunericul și noroiul — iată cei trei tovarăși nedespărțiți ai omului în lunga lui călătorie spre moarte. Închis în propria lui individualitate ca într-o carceră ermetică, el înaintează ghidat de instincte obscure și chinuit de dorințe obscene spre liniștea definitivă. Voiajul penibil al acestei rîme prin mîlul care absoarbe totul, ca o imensă și atotputernică ventuză, este, după Samuel Beckett, simbolul unei meschine epopei: existența omenească.

¹ «... abia prin complexitatea obiectiv desfășurată a esenței umane se dezvoltă în parte și, în parte, se produce complexitatea simțurilor umane subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvînt, *simțurile* capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forme esențiale umane. Căci nu numai cele 5 simțuri ci și așa zisele simțuri spirituale, simțurile practice (voința, dragostea etc.), într-un cuvînt simțul uman, umanitatea simțurilor la naștere abia prin existența obiectului său, prin natura umanizată. Dezvoltarea celor 5 simțuri este o muncă a întregii istorii universale de pînă acum». (Marx, *Manuscrise economico-filosofice*, în Marx și Engels, *Despre artă și literatură*, EPLP, 1953, p. 34—35.

Individualismul exacerbant al lui Beckett acționează foarte clar pe plan literar în sensul unei degradări, nu numai morale dar pînă și fizice a ființei umane; concepția lui antisocială dă naștere unor monștri care au pierdut orice asemănare cu omul deoarece, după cum e și firesc, rupt de societate și de istorie, omul nu este decît o făptură animalică. În epoca ei de declin, din pricina fricii de revoluție, burghezia a pierdut simțul istoric; nu este deci de mirare că reprezentanții ei în artă proiectează asupra omului o viziune statică, voind să-l împietrească în deznădejde și neputință. Personajul lui Beckett are deaceia pretenția de a reprezenta *Omul*, de a ilustra prin jalnica lui poveste sensul însuși al existenței. Astfel, viciile morale, neputința, lipsa de demnitate, — toate diformitățile provocate de o orînduire socială precisă, capătă în literatura decadentă semnificația unor trăsături general și etern umane.

Nathalie Sarraute este adepta unei alte metode literare decît Beckett. Specialitatea ei o constituie sondarea subconștientului. Izolînd omul în carapacea pe care o consideră impermeabilă, a propriei lui individualități, Nathalie Sarraute urmărește la rîndul ei să descopere specificul ireductibil al naturii umane. Subconștientul îi apare scriitoarei drept domeniul cel mai pur, mai ferit de influențe străine, drept zona în care s-a refugiat omul autentic. Eroii ei seamănă în mod evident cu eroii lui Beckett: aceeași înfățișare echivocă, aceeași singurătate obtuză, aceleași sentimente rudimentare și sordide. *Portretul unui necunoscut* este un roman aproape polițist, care nu urmărește însă descoperirea criminalului; naratorul urmărește din simplă curiozitate doi oameni, tatăl și fiica, pentru a-i *cunoaște*. Dar veleitățile detectivului amator de caractere omenești eșuează: personajele nu pot fi cunoscute, dezbrăcate de atitudinile lor compuse pentru a fi privite de cei din jur, eliberate de tot ceea ce este deprindere de a trăi în societate și de a întreține relații cu alți oameni, ele devin ceea ce nu e de mirare opace, viscoase și asemănătoare pînă la identitate. Personajul îi apare scriitoarei ca atare atît timp cît joacă rolul unui personaj, rol făurit de o îndelungată și împovărătoare tradiție de viață în colectivitate. De îndată ce această piele de împrumut este înlăturată, de îndată ce pătrundem în intimitatea subconștientului, descoperim pretutindeni, ne lasă să înțelegem Nathalie Sarraute, aceeași ființă orientată de instincte primare aceeași animalitate, aceeași magmă originară din care sîntem toți alcătuiți. Dar care este dovada că în această animalitate sumbră și amorfă stă virtutea omului autentic? Și cum se face că tocmai căutînd ceea ce este mai specific, după părerea ei, *individului*, mai subiectiv și mai intransmisibil, obține un rezultat opus? În locul ființei unice, apare un „necunoscut” care se confundă iremediabil cu specia tocmai pentru că relația dialectică dintre general și particular este, în mod arbitrar, desăcătă iar cei doi termeni — individul și societatea — sînt interpretați ca inevitabil opuși.

Alain Robbe-Grillet, inițiatorul «reismului» și al «școlii privirii», este un dușman energic al «umanizării» naturii, lucrurilor, realității înconjurătoare. Tragedia omului provine, după Robbe-Grillet, din faptul că el s-a încăpățînat să dea un suflet obiectelor, naturii și în consecință, să ceară un sens acolo unde nu este nimic altceva decît ceea ce se vede. Concepția animistă a omului este aceea care l-a făcut întotdeauna nefericit: a cerut vieții un sens pe care viața nu-l are, a implorat înțelegere și îndurare față de sine, cînd de fapt înțelegere și adevare a realității înconjurătoare față de necesitățile și exigențele făpturii umane nu pot să existe. Dușmanul concepțiilor «esențialiste» (care consideră că fenomenele au o aparență și o esență), se

revoltă cu multă înverșunare împotriva acestei pretinse «profunzimi»: realitatea se reduce la ceea ce vedem, la suprafață. Romanele lui zugrăvesc în consecință numai ceea ce se poate vedea cu ochiul liber. Și, firește, fenomenele pe care le poate vedea un om sînt mai mult statice, nu au trecut nici viitor, nu au profunzime: sentimentele nu se pot vedea, se deduc, sînt înțelese cu mintea, sînt simțite, dar nu văzute. Pe un alt drum și Robbe-Grillet a ajuns la zugrăvirea unor fapte lipsite de orice activitate spirituală, desprinse de viața societății, închise într-un individualism opac, asemeni eroilor lui Beckett sau Nathalie Sarraute. Este de reținut din opera doctrinară a lui Robbe-Grillet ca și din practica lui de altfel, consecința firească (dacă nu cauza secretă) a unui asemenea mod de a interpreta lumea: teama de acțiune cu repercusiuni asupra realității sociale, teama de revoluție, comună, în mod implicit sau explicit, întregii arte decadente.

Boris Vian, unul dintre existențialiști cei mai scandalosi în formă și mai conformiști în conținut, zugrăvește în povestirea *Les Fourmis* (Furnicile) scene de război în spiritul celei mai depline bune dispoziții, ca și cum nu ar exista plăcere mai mare pentru om decît masacrul: «Am alergat apoi în direcția bună și am ajuns la timp ca să primesc în față un picior sfîrtecat. Am încercat să-l ocărăsc pe tip, dar mina nu mai lăsase din el decît bucăți, practic greu de manevrat, așa că am ignorat gestul lui și am continuat». Veselia iresponsabilă a unui om care asistă la o cumplită tragedie fără să priceapă sensul și gravitatea ei îl înrudește îndeaproape pe eroul lui Vian cu ființele stupide, care se tirăsc prin mîlul lui Beckett.

Sudamericanul Jorge Luis Borges, care a împărțit în 1961 cu Samuel Beckett gloria de a fi premiatul editorilor occidentali reușiți, a întocmit o *Istorie a infamiei*, sinteză a ororilor realizabile de către om; încremenirea naturii umane în formele cele mai monstruoase și convingerea autorului că omul este o bestie care nu poate fi înblînzită îl apropie, după cum este și de așteptat, pe Borges de confrății săi citați mai sus, atît de îndepărtați ca meridian geografic.

Scormonirea subconștientului ca și privirea «superficială» (în sensul cel mai propriu), ca și dicteul suprarealist reactualizat de curînd, ca și maniera existențialistă — deci o gamă variată de metode artistice și de mărturii ale unei libertăți «nelimitate» de exprimare — dau totuși la iveală o literatură posomorită și monotonă. Cuvintele lui Lenin cu privire la caracterul unei asemenea libertăți care își face un merit din glorificarea tuturor neputințelor omenești, sînt astfel pe deplin verificate de situația literaturii decadente de astăzi: «... domnilor individualiști burghezi, trebuie să vă spunem că vorbăria voastră despre libertatea absolută este pură fătărnicie. Într-o societate bazată pe puterea banului, într-o societate în care masele muncitoare duc o viață de mizerie în timp ce mînnunchiuri de bogătași huzuresc, nu poate exista o «libertate» reală și adevărată. Ești oare liber față de editorul dumitale burghez, domnule scriitor? Față de publicul dumitale burghez, care pretinde de la dumneata pornografii în rame și imagini, prostituție ca o «completare» la «sacra» artă scenică? Această libertate absolută este doar o frazeologie burgheză sau anarhistă (căci anarhismul, ca concepție despre lume, este burghezism de-a-ndoașlea)».

Și totuși antiumanismul, ca rezultat direct al individualismului ajuns la formele lui exacerbate, îmbracă în operele autorilor de genul celor amintite mai sus, forme disimulate, criptice, un Samuel Beckett un Borges mulțumindu-se să idealizeze degradarea omenească. Există însă în Occident «artiști»

care își asumă sarcina de a practica forme mai directe ale urii și disprețului față de om.

În cadrul unor relații complexe în care interesele economice trebuie să fie abil camufiate, ipocrizia claselor privilegiate devine o necesitate acută; ea este, după o expresie foarte potrivită a lui La Rochefoucauld, omagiul pe care viciul îl aduce virtuții; este masca fățarnică pe care o poartă exploatorul pentru a înșela vigilența maselor muncitoare.

Prin esența lui de clasă burghezul este duplicitar și ipocrit. Pe de o parte el s-a înfățișat pe scena istoriei ca reprezentant al *Omului*, sub triplul stindard al libertății, egalității și fraternității, pe de altă parte *om* se consideră numai pe sine însuși. «Mărturișiți, prin urmare — spuneau Marx și Engels în *Manifestul Partidului Comunist* — că atunci când vorbiți de individ nu înțelegeți pe nimeni altul decât pe burghez, adică pe proprietarul burghez». Pe de o parte, burghezul folosește o frazeologie solemnă și puritană despre proprietate, despre familie, despre patrie, pe de altă parte desființează proprietatea pentru majoritatea membrilor societății, distruge familia în rîndul claselor exploatate și completează monogamia oficială cu prostituția publică: prin patrie burghezul înțelege o patrie a burghezilor. Pe de o parte burghezul predică disprețul pentru bunurile materiale, cumpătarea și măsura, generozitatea și dragostea de aproape, pe de altă parte adună bogății fabuloase, jefuind, sărăcind și violentînd tot mai mult masele muncitoare, nerecunoscînd efectiv altă valoare decât banul.

Există totuși în societatea capitalistă de astăzi o seamă de teoreticieni și de artiști (dacă pot fi numiți astfel), care își asumă sarcina de a anula distanța dintre vorbele și faptele burghezului, dar nu pentru a revela critic esența lui de exploator; scopul pe care îl urmăresc trădează tocmai faza foarte avansată a decadentei lumii burgheze: elogiarea fățișă a racielor capitalismului, apologia viciului și a crimei, a furtului, a nedreptății, a minciunii, a trădării etc.

Exponenții cei mai elocvenți ai decadentismului în artă propun astfel de fapt renunțarea la frunza de viță, după care, burghezul pudic și ascunde esența de clasă și se străduiesc să furnizeze deschis justificări teoretice și «artistice» ale modului de viață capitalist. Fenomenul este caracteristic perioadelor de descompunere ale unei orînduirii sociale care și-a trăit traiul. Aristocrația franceză în faza ei finală a dat opera monstruoasă a marchizului de Sade, care căuta să legitimeze din punct de vedere filozofic și artistic corupția nobilimii, concepția cu privire la existența unei elite a umanității, individualismul agresiv și în unele privințe precursor al fascismului. Ceea ce nobilimea coruptă și decăzută disimula după aparențe morale și după reguli de conduită mondene, a dat la iveală cu satisfacție și încîntare, un intelectual care și-a făcut un merit din elogiarea cinică a viciului și a abjecției. «Trădarea, furtul și homosexualitatea vor fi subiectele esențiale ale acestei cărți» — declară astăzi Jean Genêt la începutul cunoscutului său *Journal du voleur* (Jurnalul hoțului), reeditînd, în condițiile decadentei lumii capitaliste, experiența faimosului marchiz.

Interesele economice și politice ale burgheziei capătă prin intermediul unei anumite literaturi încuviințarea morală și justificarea filozofică, necesare claselor dominante pentru a putea exploata în liniște, avînd o conștiință împăcată și exercitînd în același timp o presiune ideologică demoralizatoare asupra celor exploați.

În *Pompe funebre* Jean Genêt cunoscut apologet al crimei, al hoției, al homosexualității, al delațiunii, relatează starea de spirit a unui polițist (recent intrat în serviciul «ordinii publice» dar definitiv contopit cu revolverul său, prelungire organică a propriei sale mîini), la vederea unui copil care are zugrăvită pe figură inocența și gingășia. Ingenuitatea infantilă deșteaptă în bestia cu chip omenesc o reacție de ucigaș care își face iluzia că omorînd ceea ce este frumos și pur în realitate se eliberează de orice «constringeri» morale, atinge clipa supremei «libertăți»: «Degetul. Degetul pe trăgaci. Cel mai înalt moment de libertate era atins. A trage asupra copilului însemna a trage în Dumnezeu, a-l răni pe Dumnezeu și a-ți face din el un dușman de moarte. Am tras. Am tras trei focuri». În *Jurnalul hoșului*, același Genêt care relatează cu toată minuția experiența sa personală, descriind cu «orgoliu» cum a gustat din plin și pînă la capăt deliciile propriei infamii, «singularizîndu-se» nu prin merit ci prin abjecție, vorbește în același sens chiar în numele său propriu: «Hoția este o activitate pe care mi-o rezerv, sperînd că ea mă va pune în posesia celei mai depline libertăți. Trădarea, la fel. Și poate și omorul». Acest «revoltat» care «luptă» împotriva îngrădirilor sociale și morale, socotind că asasinatul și furtul sînt mijloacele cele mai sigure de a cuceri libertatea, face de fapt, în gura mare, elogiul metodelor burgheze de a guverna lumea. Ce altceva au făcut colonialiștii francezi în Vietnam, dacă nu și-au cucerit «libertatea» de spirit, asasinînd și jefuind un popor eroic? Dar «virtutea» burgheză, puritanismul «omului onorabil» nu tresare oare de oroare în fața acestei apologii a imoralității, a viciului, a crimei? Nu, piesele lui Genêt au fost puse în scenă; președintele Republicii l-a scutit de pedeapsa pe care urma s-o execute tocmai pentru că se lăuda în cărțile sale cu delictele comise. Genêt este astăzi una din celebritățile cele mai recunoscute în lumea occidentală tocmai pentru că a făcut «operă literară» din batjocorirea naturii umane, străduindu-se să demonstreze că această batjocorire este un merit și un har rezervat oamenilor deosebiți, care au «orgoliul» condiției lor: «nu e de ajuns să fi comis o crimă, trebuie să o meriți și să meriți de a o fi comis»...

Cum se face oare că interesele ascunse ale unei clase sociale, interese disimulate sub aparențele unei morale «universale» și puritane, își găsesc o expresie atît de clară și de perfectă în «operele» unor scriitori? Cum se face că acești «artiști» și «teoreticieni» se străduiesc să exprime fătîș ceea ce burghezia însăși, virtuoasă și ipocrită, nu ar îndrăzni niciodată să recunoască deschis? Dar — spunea Lenin — «... intelectualitatea tocmai de aceea se și numește intelectualitate, pentru că oglindește și exprimă în modul cel mai conștient, cel mai hotărît și cel mai exact dezvoltarea intereselor de clasă și a grupărilor politice în întreaga societate»¹.

Alături de formele cele mai vulgare, ca romanele polițiste și comics-urile, care își propun exclusiv exaltarea instincțelor sexuale și criminale, «opera» lui Genêt îndeplinește o funcție activă de infectare a publicului cititor din Occident. Eficacitatea «artei» unor asemenea scriitori este însă, probabil, mai mare deoarece nu furnizează numai eposul crimei ci și filozofia ei.

¹ V. I. Lenin, *Opere* vol. 7, ESPLA 1954, p. 31.

În orice caz, în mod disimulat sau fățiș, antiumanismul este muza inspiratoare sau, mai bine zis, eminența malefică, a literaturii decadente. Omul trunchiat, omul întors la nivelul ființelor lipsite de conștiință, pustiu de gânduri, de sentimente, redus la instinctul sexual sau la tentația criminală — iată eroul ei. Dacă în asemenea caz, poate fi vorba, despre un erou atunci lumea burgheză nu are decât eroul pe care-l merită.



Strigătul

GRHAM COUGHTRY (SUA)

ALBERTO

MORAVIA

DE
M I R C E A I V Ă N E S C U

Cînd în 1929 a apărut în Italia romanul *Gli Indifferenti* («Indiferenții») de Alberto Moravia, cartea a avut un succes imediat și autorul ei — care nu împlinise încă 22 de ani — a devenit pe dată celebru. O bună parte din prestigiul dobîndit de acest roman se datora sentimentului de ușurare al criticii crezîndu-se îndreptățită să constate rezolvarea îndelungatei crize prin care se spunea că trece proza italiană. Părea posibil în Italia acum romanul ca gen literar care să înfățișeze aspecte caracteristice ale societății actuale din această țară, folosind procedee artistice adecvate momentului, depășind adică impasul prozei italiene supusă tiranicei influențe a decadentismului dannunzian.

Căci prea multă vreme epica italiană fusese dominată de D'Annunzio, de ceea ce în opera acestui scriitor reprezenta «o exaltare a subiectivismului și sensualității prin folosirea unor procedee intelectuale și literare», cum spunea un critic. Romanele lui D'Annunzio, încărcate de somptuoase divagații lirice, nu puteau constitui o școală literară italiană tocmai pentru că nu aveau nimic comun cu realitățile caracteristice ale societății italiene. Cu toate acestea, D'Annunzio a exercitat o prelungită influență în literatura țării sale, influență care și-a găsit expresia printr-o restrîngere considerabilă a realismului în literele italiene, și printr-o carență a romanului, gen alimentîndu-se în special dintr-o observație realistă a mediului. Faptul că s-a ajuns la o asemenea situație se datorește unui complex de împrejurări, dintre care nu cea mai puțin importantă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a fost abstragerea totală a intelectualilor italieni de la realitățile concrete ale momentului istoric, ca urmare a presiunilor și influențelor la care au fost supuși din partea societății fasciste, și la care deveniseră sensibili ca urmare a pregătirii lor strict teoretice, fără legătură cu situația reală social-politică a țării. S-a produs astfel o adevărată separație, o scindare desăvârșită între lumea culturală și cea socială în Italia acelei vremi. S-a vorbit astfel despre un gol în proza narativă italiană — după Verga, socotit ultimul mare prozator italian, și a cărui activitate creatoare se încheie în jurul anului 1900, — și această formulă a fost reluată de critici influenți¹ care, conștient sau nu, au favorizat precise puncte de vedere reacționare. (Căci era evident că în perioada respectivă, a primului deceniu postbelic, cînd în Italia se instaura regimul fascist, orice literatură realistă ar fi avut semnificația unui gest de opoziție față de anti-umanismul și anti-culturalismul fascist).

În realitate, această carență a narațiunii italiene de observație explicabilă în mare măsură prin dezorientarea intelectualității în fața fenomenului fascist, nu era totală. Existaseră în această perioadă, scriitori importanți care-și exercitaseră în domeniul romanului și nuvelei calități deosebite de observație și stil: Svevo, Pirandello, Tozzi. Dintre aceștia, Pirandello și-a văzut prestigiul fondat exclusiv pe piesele sale de teatru «moderniste», romanele sale (e drept romane «experimentale» într-un sens, mai mult interesante decît realizate) și mai ales nuvelele sale — dintre care multe importante în literatura realistă italiană — negăsindu-și atenția cuvenită; iar Svevo, în ciuda unor analize de mare precizie și limpezime a sensibilității moderne, a rămas în prea mare măsură preocupat de disocieri etice și introspecții psihologice subtile, și prin aceasta a părut prea «difícil» pentru a cunoaște o largă difuzare, influența sa limitîndu-se la cea a unui «scriitor pentru scriitori», apreciat doar de profesioniști — Montale, Moravia însuși. Important este faptul că, în pofida ignorării lor de către critică și a lipsei lor de ecou imediat, acești scriitori au asigurat continuitatea tradiției narative italiene. După cărți de minuțioasă și realistă analiză, cum ar fi *Conștiința lui Zeno*, sau unele nuvele tîrzii ale lui Svevo, *Indiferenții* nu mai par un eveniment literar inexplicabil, ci se integrează în mod normal într-o tradiție literară specific italiană, tot așa cum de pildă nuvelele sau romanele lui Alvaro continuă realismul din unele opere în proză ale lui Pirandello.

Indiferenții sînt un roman de studiere foarte adîncită mai puțin a modului de viață cît a modului de a concepe viața într-un mediu caracteristic al marii burghezii italiene. Cartea povestește cîteva zile din viața unei familii dintr-unul din cartierele de vile bogate ale Romei: viață și ocupații care se rezumă la un sentiment nelămurit de complacere în propriile complexe, la mese copioase, la acuplări fătîșe sau furișe, la calcule sordide pentru asigurarea unor avantaje de ordin financiar sau de orgoliu personal. Este vorba de o văduvă

¹ Papini de pildă, în revista «Pegasso», scria că italienii ar fi incapabili «prin natura lor, prin temperament și tradiție, să scrie romane», și că ar fi «destinați să practice doar arta povestirilor scurte, sau, și mai bine, a fragmentului liric».



ALBERTO MORAVIA

pe vremuri bogată, pe nume Mariagrazia, care de mulți ani întreține legături amoroase cu omul de afaceri Leo Merumeci, printre altele deținătorul ipotecilor asupra proprietății sale. Merumeci consimte, fără entuziasm, la menținerea acestor legături, dorite de partenera sa cu patetica insistență a femeii trecute, tocmai pentru a putea realiza profituri cât mai rentabile cu averea acesteia. În același timp însă, el o urmărește cu poftele sale erotice pe fiica amantei sale, Carla, adolescentă atît de plictisită de meschinăria și sordiditatea vieții în mediul său, încît se simte ispitită să-i cedeze « dintr-un gust de auto-distrugere », din « orgoliul de a fi ea însăși fatalitatea vie a acestei vieți ». Cele două sau trei zile apăsătoare, ploioase, în care se desfășoară acțiunea romanului, urmăresc punerea în aplicare a acestui plan: strategiile amoroase ale lui Merumeci, cărora Carla le cedează cu luciditate acută asupra acțiunilor, dar nu și asupra consecințelor, căci, firește, un asemenea gest nu face decît să-i agraveze desgustul față de sine însăși, de propria viață. Principalul personaj al cărții este însă celălalt copil al Mariagraziei, tânărul Michele, adevăratul *indiferent*, o ființă ale cărei valențe omenești sînt grav alterate de un sentiment bolnăvicios de neputință: neputința de a simți, de a trăi, adică de a acționa — de a juca cel puțin un rol. Michele încearcă mereu — constant contrazis de această neputință intimă — să facă ceva concret care să spargă cercul de indiferență, de desgust față de sine însuși și față de restul lumii — un gest de

respingere a acestei realități odioase¹ (de pildă să-l pălmuiască pe Merumeci care este simbolul acestei ambianțe repulsive; să iubească o femeie, să apere onoarea sorii sale). Cartea se încheie pe aceeași notă de indiferență inoperantă: Michele încearcă să-l asasineze pe Merumeci, încercare soldată cu un fiasco grotesc. Carla va accepta în schimb căsătoria cu acesta și întreaga familie se pregătește să plece la un bal al lumii bune din capitală, gândind cu suficientă inconștientă că «totul va fi bine», că totul va continua adică exact ca și până acum.

Critica a crezut că poate aprecia în *Indiferenții* nu numai apariția unui scriitor remarcabil, ci și o carte cu semnificații valoroase în climatul literar și social al Italiei acelor ani. S-a făcut observația că personajele — noi pentru literatura italiană în care asemenea prezentări realiste ale unui mediu social erau rare — reprezentau un portret fidel al burgheziei italiene, dezabuzată și indiferentă, mai ales în generațiile ei tinere, resimțind influența fascismului și incapabilă să reacționeze împotriva unor asemenea influențe. Un critic important — de altfel prea puțin inclinat să exagereze valoarea operei lui Moravia — scria că *Indiferenții* este o carte care «rupe cu o atmosferă de conformism literar, denunțând în termeni cit se poate de explicită descompunerea morală a unei categorii sociale și psihologice care-și găsea un alibi în eleganțele exterioare» (Sergio Antonielli, în capitolul «Dal decadentismo al neorealismo» în lucrarea colectivă *Letteratura italiana. Orientamenti culturali*, vol. II, Marzoratti, Milano, 1956). Iar un critic marxist observa de asemenea că această primă carte a lui Moravia exprimă «neputința și revolta anumitor grupuri de intelectuali și a micii burghezii, neputință și revoltă care îmbracă formele unei renunțări descurajate și extenuate, ale unei ironii sterile, ale unei rebeliuni confuze și neputincioase» (Carlo Salinari în *Questione del realismo* — Parenti, Firenze, 1958).

Indiferenții reprezintă într-adevăr o analiză a unui anumit moment istoric în Italia, așa cum se oglindea însă numai în reprezentanții unui anumit mediu social — acea pătură a burgheziei care caută să se diferențieze de ceea ce îi apare sordid (dar numai sordid) în mașinăria politică fascistă, dar care păstrează ostilitate — și frică — față de «păturile inferioare» ale societății, adică față de muncitori. (Moravia a descris-o într-un pasaj elocvent pe Mariagrazia amintindu-și de o confruntare cu această lume «de jos», retrăind sentimentul de repulsie, pe care-l încercase trecând într-o zi cu automobilul printr-o mulțime de greviști). Este vorba pe de altă parte de reprezentanții generațiilor tinere care se simt împiedicați în dezvoltarea lor de societatea contemporană, nu numai imorală (cum e cazul în istorisire) ci care are în atmosfera ei apăsătoare ceva neomenesc, anti-uman. Michele pare să simbolizeze într-adevăr «rebeliunea confuză» pe care o distingea Salinari. «Totul aici — spune Michele undeva în carte, devine comic, fals, nu există sinceritate... Eu nu eram făcut pentru o astfel de viață». Sau încă, «senzația

¹⁾ «Și acum, ce fac? se întreba înăuntrul; de fiecare dată când observa mobilitatea și continua agitație a vieții, propria lui inerție îi insufla o adevărată groază». Sau, mai departe — «Problema are două fațete: una internă, alta exterioară... Înăuntrul indiferenței mele, lipsa mea de credință și de sinceritate... în afară, toate evenimentele împotriva cărora nu știu cum să reacționez... și ambele fațete sînt deopotrivă de nesuportate».

acută de inutilitate a oricăror eforturi îi făcea rău, îi venea să urle de desgust, desgustul acela deznădăjduit, înăbușitor... ».

Această revoltă rămîne însă neputincioasă. « Pentru el — spune autorul despre Michele — gesturi, cuvinte, sentimente, totul devine un joc van, de închipuiri ». Tot așa cum, din aceleași motive, revolta Carlei nu reușește să depășească faza unor nostalgii cefoase după « altceva », « diferit ». O asemenea narație, complet închisă în fața oricărui gest concret pozitiv — a cărui posibilitate pare că o neagă nu numai pentru eroi ci și pentru cei pe care aceștia îi reprezintă — riscă să-și piardă valoarea de instrument care să contribuie la transformarea, sau cel puțin la cunoașterea unor realități, riscă adică să rămînă doar o analiză a unor simptome neliniștitoare, dar nu un diagnostic al maladiei însăși de care suferea atunci societatea italiană.

Următoarele opere ale lui Moravia confirmă întru totul calitățile sale de scriitor, dar și limitele viziunii sale. (S-a observat cu justețe că Moravia nu este un scriitor cu « evoluție în timp », a cărui operă să se dezvolte de la promisiuni inițiale, ci un creator de la început stăpîn pe mijloacele sale de expresie. Reversul acestei calități stă în faptul că scriitorul se înnoiește mai greu — și într-adevăr, pînă la apariția unui nou filon în narațiunea sa, care să aibă semnificația unui pas înainte și în viziunea sa umană și ideologică, vor trece aproape două decenii). Cărțile sale următoare (romanul *Ambiguii înșelate* — 1935 — curios de nerealizat, rămînînd mai mult o schemă de analiză a unor pasiuni confruntate de dragul unor efecte contrastante; două volume de nuvele — « *Bella Vita* » — 1935 — și « *L'Imbroglia* » — 1937) reluînd mereu aceeași temă a « indiferenței » neputincioase, a unor descărcări morbide în excese sensuale sau dimpotrivă în apatii posomorite, sînt mai puțin analize ale descompunerii unei lumi cît imagini, care riscă să rămînă superficiale, ale modului de manifestare al acestui proces de descompunere.

Scriitorul a înțeles probabil aceste limite și s-a străduit să găsească pentru tema sa, pe care deocamdată nu o putea depăși, o situație mai precisă, nu numai morală ci și socială. Moravia însuși și-a denumit tema centrală a investigațiilor sale realitatea înstrăinării. E vorba adică de înstrăinarea omului față de societate, față de semenii săi, față de sine însuși, ca urmare a negării capacităților creatoare omenești, care-i sînt înăbușite, de către o organizare socială nedreaptă. Scriitorul a observat în mod just efectul procesului de înstrăinare, și mai ales a știut să-l exprime în cărțile sale. Din nefericire însă, și aceasta explică și limitele de care vorbeam în însăși structura cărților sale, el nu reușește să depășească o viziune pasivă față de această realitate a alienării pe care nu o consideră remediabilă istoric. Plecînd de la realitatea înstrăinării omului ca forță creatoare într-o societate care se dezvoltă după legile ostile omenescului, legile rentabilității și profitului, scriitorul ajunge la observații despre caracterul « obscur, problematic, de neînțeles » al realității lumii moderne, al cărui caracter este — după el — « circular și disperat ».

Personajul pe care-l urmărește cu predilecție scriitorul în această perioadă a activității sale creatoare, este — așa cum se și spune într-una din nuvelele reprezentative din volumul *Bella vita* — *Sfîrșitul unei legături* — « asemenea unui om care se afundă în nisipuri

lunecătoare și la orice efort pe care l-ar fi putut încerca spre a se smulge, sentimentele acestea nelămurite, apatice, aveau să-l împingă și mai adânc în mlaștina de cruzime și de răcală ». Reluînd asemenea analize ale descompunerii omenеști, Moravia ajunge, în anii războiului, să creeze portrete veridice ale desumanizării fasciste. Înțelesul unor personaje ca Sebastiano din povestirea alegorică *Mascarada* — 1941 — sau Marcello Clerici, din *Conformistul* constă tocmai în involuția sufletească pe care înstrăinarea o agravează într-un om obișnuit, împingîndu-l spre un nihilism care nu mai e cel al neputinței — ca în *Indiferenții* — ci direct al agresiunii, al distrucției...

Moravia a căutat în operele sale ulterioare să explice procesul de înstrăinare, și a ales pentru două din cărțile sale următoare momentele de criză cînd personajul înstrăinatului de mai tîrziu capătă conștiința izolării sale, și cînd prima sa reacție este cea a răsvrătirii sufletești. (Din nefericire, și de data aceasta, scriitorul urmărește cazurile respective numai în aspectele lor psihologice, trecînd cu destulă ușurință peste coordonatele sociale ale împrejurărilor descrise). Este vorba de două romane scurte — *Agostino* și *La disubbidienza* (« Neascultarea ») — în aparență, ambele, povești despre crizele de adolescență și de revoltă anticonformistă împotriva mediului burghez în care trăiesc tinerii eroi. Agostino de pildă, pînă la adolescență izolat de viață prin averea familiei sale, are pe neașteptate revelația realității fizice (își dă seama într-o zi că există o dragoste a adulților, carnală) și a realității sociale (înțelege, din remarcile unor tovarăși de joacă întîmplători, pe străzile sordide ale unei localități balneare, că el aparține unei lumi îndestulate, deosebite de cea a săracilor, că există adică, în lumea adulților, diferențieri de avere, de clasă). El reacționează instinctiv printr-un sentiment de răsvrătire împotriva acestor realități, fără ca însă, din nefericire, aceste sentimente să se cristalizeze în sentimente de revoltă adevărată — mai ales că în felul de tratare a temei, și în însăși intenția autorului (reafirmată și cu 20 de ani mai tîrziu, cu prilejul reapariției versiunii franceze a cărții) întîmplarea este învăluită în simboluri și interpretări freudiste care restrîng înțelesul la relatarea unui « caz », fără valoare exemplară. O revoltă mai adevărată pare cea a tînărului Luca, eroul din *Disubbidienza*, care într-o similară criză de « deșteptare » la adolescență, înțelege « normalitatea » (adică viața mediului său) ca « o ciudățenie absurdă și tiranică ». El alege deci *nesupunerea* (căci « supunerea față de această realitate i se pare o pasivitate umiltoare și forța care i-ar impune o asemenea supunere un arbitrar »). În această atitudine de opoziție, Luca are tot timpul impresia nelămurită că ar putea, cu un gest real, concret, să scuture « coaja desgustătoare » care învăluie realitatea, izolînd-o de oameni. Din păcate, o asemenea criză nu se constituie nici ea într-o atitudine consecventă, într-o judecată de opoziție durabilă față de ceea ce este absurd — și tiranic — cu adevărat în mediul ambiant. Tînărul Luca începe prin a renunța în mod demonstrativ la jucăriile și colecția sa filatelice (fetișuri ale condiției sale sociale privilegiate), continuă prin a refuza să mai învețe pentru școală și termină printr-o adevărată și gravă maladie fizică. Însă el nu depășește această criză. Împliniri erotice cu o

binevoitoare infirmieră (scenă care agravează mult atmosfera freudistă a cărții printr-o adevărată apologie a experienței amoroase — «misterioasă cavernă dedicată unui rit...») încheie derizoriu această revoltă confuză.

S-ar părea că o asemenea soluție este mult prea puțin serioasă pentru a fi reținută de autor, și cu toate acestea ea revine în cel mai recent roman al lui Moravia — *La Noia* («Plictiseala»), apărut în 1960. Aici se povestește despre un tânăr — de asemenea din lumea bună — care resimte deodată «desgustul», «plictiseala» — definită aici ca pierdere a contactului cu realitatea. Plictiseala este, explică protagonistul, o întrerupere a curentului, care cufundă lumea în întuneric, așa cum o pană de curent electric lasă obiectele din jur în întuneric, și eul rămâne izolat, suspendat în nimic. Pierdut în această plictiseală, pe care la început o parcurge aton, cu un fel de nesupunere necristalizată în gesturi ci doar în vag desgust față de lumea sa înstărită — ale cărei avantaje nu le refuză totuși — eroul își închipuie că se poate lecu, că își poate depăși izolarea prin relațiile carnale cu o incertă prostituată, un model de pictori, descrisă în roman ca o ființă lipsită de orice preocupări și principii etice. Această tină, Cecilia, este un adevărat animal, cu ochi limpezi și goi de orice îngîndurare («ochi ca două oglinzi, care reflectă realitatea fără să o înțeleagă»), cu gesturi naturale și lipsite de orice pudoare, o ființă de o suverană indiferență față de orice frământare omenească — astfel că pasiunea desființătoare a pictorului Dino pentru ea pare greu explicabilă altfel decât printr-o intoxicantă atracție carnală. Povestitorul argumentează cu un fel de lovacitate posomorită că iubirea sa pentru Cecilia ar fi o încercare de a restabili contactul întrerupt cu realitatea, de a reîncepe să trăiască. Numai că această pasiune, așa cum se dezvăluie din scenele din carte, și cum de altfel ajunge să recunoască și naratorul, urmărește nu atât comunicarea omenească cu tinăra amantă, cât posedarea, dominarea ei în adevăratul înțeles al cuvîntului — și bogatul erou caută mereu să o cumpere, să o stăpînească ca pe un obiect pe iubita sa mereu indiferentă. (Există în carte o scenă în care Dino acoperă trupu desgolit al Ceciliei cu bancnote furate de la bogata sa mamă... — și mai mult decât anticonformism și răsvrătire împotriva normelor burgheze, scena pare să înfățișeze tocmai manifestarea unei agresivități funciare, dominatoare, specific burgheze, a personajului). Pînă la urmă, după ce suferă un timp capriciile eroinei, care nu ezită să-l înșele sau să-l ignore pur și simplu, Dino încearcă exasperat să se sinucidă — fără să reușească însă, terminînd în convalescență prin a-și exprima un fel de resemnare ceptoasă, nu mult diferită de cea cu care se încheie, infructuos, nesupunerea adolescentului Luca. Cartea nu se deosebește prea mult de *Neascultarea*, numai că acum personajul înlocuiește naivitatea specifică adolescentului cu o analiză statică a propriei sale incapacități de a ieși din plictiseală. Înrușinat cu Michele, apaticul din *Indiferenții*, Dino crede că poate acționa — fără cîștig însă pe planul etic, pentru că în realitate el rămîne să gesticuleze la un nivel atât de coborît omenesc, încît manifestările sale sînt mai degrabă un delir al posesiunii, care nu mai seamănă cu dorința de cunoaștere.

Plictiseala a avut un succes enorm în Italia, și mai ales în Franța (unde se pare că numeroasele detalii erotice, presărate generos în tot cursul istorisirii, nu au fost străine de tirajele impresionante ale edițiilor). Revenirea personajului dezabuzat al înstrăinatului și explicațiile lui cuasi-teoretice despre plictiseală au reactualizat în lumea literară occidentală discuții mai vechi despre «existențialismul» lui Moravia (discuții inițiate în legătură cu apropierea dintre personajele din *Indiferenții* și *La Nausée* de Sartre, și de unele remarci ale lui Sartre însuși, care declarase că lectura *Indiferenților* a avut asupra sa efectul unui adevărat șoc). O discuție despre această problemă nu-și are locul aici, și în orice caz ea nu se poate referi decât la aspecte formale în actualul context, întrucât, prin semnificația lor, romanele «existențialiste» ele înșile nu sînt decît imagini — doar pe alocuri devenind analize critice — ale descompunerii unui anumit mediu burghez. Sigur e oricum că Moravia poate fi considerat un scriitor influențat de «moda existențialistă», pe care a adaptat-o situîndu-și personajele în împrejurări și medii sociale caracterizate. Înstrăinării lui Moravia sînt întotdeauna oameni de o aceeași condiție socială, din lumea burgheziei mari și medii, și plictisul, senzația lor de gol este mai precis explicată în cărțile sale ca datorîndu-se unor condiții sociale concrete, ale lumii burgheze. Cu alte cuvinte, Moravia este mai explicit acolo unde scriitorii curentului existențialist învăluie problema într-o aură de argumentări sau disocieri psihologice, «sublimînd-o».

Multă vreme într-adevăr Moravia și-a exercitat calitățile de scriitor într-un «fel de obișnuință a desgustului» (cum remarcă Francesco Flora, care considera această înclinație drept «un fel de alcoolism precoce al viziunii sale de scriitor»). Adevărul este că acest «desgust» are precise intenții polemice, și că analizele lui Moravia se definesc treptat ca moduri de respingere a unei realități sociale caracterizate. S-a vorbit despre intențiile moralizatoare ale lui Moravia și ele sînt certe, cu distincția foarte importantă că moralismul său nu depășește faza distructivă, nu reușește să propună nimic constructiv în schimbul sordidității descrise cu atîta precizie, înct ajunge cu timpul un fel de complacere în această sordiditate. Moravia însuși spunea undeva că viziunea sa sumbră reprezintă ceea ce el consideră de datoria sa să scrie despre lumea de care se ocupă.

Cum se ajunge la o asemenea situație, Moravia a căutat să explice într-un roman mai timpuriu — *Disprețul* (1954), analiză a destrămării unei căsnicii ca urmare a disprețului pe care o femeie îl nutrește față de soțul ei, suspectîndu-l de a fi prea ușor ispitit de avantajele ascensiunii sociale. «Emilia mă disprețuia, și dorea să mă disprețuiască deoarece, în ciuda simplității ei, era complet convinsă de locurile comune ale lumii lui Battista, și printr-aceste banalități figura presupusa imposibilitate a omului sărac de a fi independent față de omul bogat, de a mai fi cu alte cuvinte „un om...” Dar această banalitate, cum fi spune în încercarea de a o nega povestitorul, exprimă un adevăr foarte exact pe care însăși evoluția sa în carte o confirmă: «Simțeam — recunoaște el undeva — că metalul spiritului meu, ca o bară de fier făcută maleabilă și încovoiată de o flacăra, devenea treptat el însuși mai maleabil și era încovoiat...».

Prin temă și printr-un fel de febră cazuistică a povestitorului, *Disprețul* amintește de o carte care vorbește în parte de o experiență similară în împrejurări sociale comparabile: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu, și o apropiere între aceste romane este instructivă: în comparație cu povestitorul din romanul românesc, Riccardo, naratorul din *Disprețul*, este lipsit de o netă rigoare morală, și aceasta face ca în fața presiunilor exterioare, în fața amenințărilor societății burgheze, el să reacționeze cu întârziere, și « după caz », fără a-și putea impune o linie de conduită eficientă, de inițiativă. Din această cauză, observațiile, de altfel minuțioase, despre detașarea soției sale, despre înfrurirea corupătoare a mediului asupra relațiilor sale conjugale, asupra lui însuși, nu se constituie într-o explicație decât târziu și inoperant, și el nu reacționează altfel decât prin viziuni cam adolescentine, printr-un « sentiment de repulsie față de realitate și o aspirație față de halucinație » — după cum spune singur.

Important este însă că, în încercarea de a-și extinde universul și viziunea, Moravia a creat un grup de romane care capătă o importanță deosebită în opera sa și care atestă influența împrejurărilor sociale și istorice ale timpului — e vorba de *Femeia din Roma* (« La Romana » — 1947) și *La Ciociara* (1957), ambele povestiri despre oameni din popor. Povestitoarele din aceste două romane — Adriana în *Femeia din Roma* și Cesira din *Ciociara* — sînt tipuri mult mai naturale, oameni cu valențe sufletești nealterate, cu o înțelegere mult mai reală a vieții și cu o capacitate de a acționa mult mai vie. Prezența unor asemenea personaje într-o operă mult prea preocupată de altminteri de aspecte negative constituie ceea ce s-ar putea numi latura de umanism explicit al lui Moravia; Romana și Ciociara sînt altfel de oameni, reprezintă, o altă atitudine omenească, mai generoasă, mai constructivă, mai adevărată. Asemenea personaje constructive se constituie însă în opoziție cu ceea ce în societatea contemporană e ostil oamenilor, și de aceea fiecare din aceste două romane reprezintă etape deosebite ale unui proces de umanizare (care, fără îndoială, în viziunea scriitorului, se opune procesului contrar de degradare urmărit în cărțile de care am vorbit mai sus). Adriana de pildă, femeia din Roma, e încă supusă influențelor negative ale formației și modului său de viață la marginea societății (ea devine prostituată printr-un concurs de împrejurări sociale și personale cu nimic excepționale în mediul în care trăiește ea într-un mare oraș capitalist). De mai multe ori reacțiile ei sînt gesturi absurde, care se integrează mai mult decât protestează împotriva absurdului vieții ei (ea ajunge pînă la a fura, « la modul experimental », sau pînă la acuplarea cu fostul ei logodnic, undeva, într-una din somptuoasele camere ale vilei unde acesta e șofer, crezînd astfel că exprimă un protest social împotriva inegalităților sociale, împotriva bogăției proprietarilor...) Ciociara, eroina celui alt roman pornește de la puncte de vedere similare, sau poate mai grave, (este o comerciantă cu optica și prejudecățile acestei ocupații), dar ajunge — după ce trece prin experiența distrugătoare a războiului și bejeniei — la o înțelegere mai reală a posibilităților și valorilor unei solidarități active omenești. Romanul *Ciociara* este de altfel în primul rînd

un protest vehement împotriva războiului, și prin imaginile sale realiste devine un document elocvent, cu o mare valoare literară.

Evoluții asemănătoare cunosc și personajele care în aceste două cărți au rolul (văzut în mod unilateral și în fond nu cu totul reprezentativ) al opoziției active împotriva regimului fascist. (Bine înțeles, nu personaje ca Mino din *Femeia din Roma* sau Michele din *Ciociara* provenind în fond din lumea burgheză și suferind influențele formațiilor lor și complexele de însingurare care, potrivit lui Moravia, decurg în mod nemijlocit din această formație, ar putea reprezenta în primul rând elementul antifascist.

În *Femeia din Roma*, de exemplu, există un asemenea personaj episodic care prezintă o unitate de caracter superioară celei a ezitantului Mino). Studentul Mino din *Femeia din Roma* este într-adevăr un «răsvrătit fără convingere» (el «făcea întotdeauna ce avea de făcut, voind din exterior să facă un asemenea lucru, dar fără participare, ca și cum ar fi jucat un rol»), astfel că nu surprinde de loc faptul că sfârșește prin a-și trăda tovarășii, și aceasta «din frondă», din «gustul absurdului» — și în cele din urmă, judecățile Adrianei asupra sa, chiar dacă atenuate de dragostea pe care i-o poartă, consemnează dezumanizarea personajului. În *Ciociara*, tânărul Michele are o atitudine mult mai eficientă — și deși personajul este departe de constitui un portret reprezentativ de partizan comunist, el înțelege, și exprimă, multe adevăruri, și într-un fel reușește să depășească indifferența condiției sale.

O discuție, chiar superficială, despre opera lui Moravia nu poate face abstracție de scrierile sale de proporții mai restrinse — nuvele, «proze suprarrealiste», sau fantastice, schițe. Importante în această categorie ar fi miniaturile sau nuvelele satirice, (din volumele *I sogni del pigro* — 1940 și *Epidemia* — 1944) care debutând prin simple poeme în proză (dar depășind eleganța ne semnificativă a așa numitelor «prose d'arte» favorizate de manierismul dannunzian) și pînă la viziunile fantastice (care i-au făcut pe unii critici să vorbească de influența lui Swift sau Kafka) înseamnă în opera lui Moravia mai mult decît simple exerciții de improspătare a manierei, capătă valoarea unor precise notații polemice. (*Epidemia*, nuvela care dă titlul volumului, înfățișează astfel, fără desfășurare epică, ci cu abundență de detalii clinice, o ciudată maladie declarată într-un moment nedefinit, într-o societate fictivă. În realitate e vorba de metaforă, cu atât mai impresionantă cu cît e îndreptată împotriva fascismului pe atunci dominant în Italia).

Trebuie citate de asemenea cele două volume de *Povestiri din Roma*, nuvele, sau mai degrabă schițe, în care evoluează figuri neori nuanțat caracterizate, în intenția scriitorului reprezentative pentru diferitele medii sociale din periferiile capitalei italiene. Din păcate, aceste imagini, de multe ori prea fugitive, nu se constituie într-o viziune prea coerentă asupra acestor medii, descrierile rămîn mai mult detalii pitorești decît elemente elocvente ale unei observații realiste, iar personajele sînt urmărite cu ochiul amuzat al unui observator interesat de spontaneitatea lor superficială și nu de atitudinile lor morale sau de poziția lor socială. Din această cauză importanța acestor cicluri este umbră și pare îndreptățită aprecierea

formulată de un critic care observa că «tipice pentru situația economică a clasei muncitoare din capitala Italiei, *Povestirile din Roma* nu sînt tipice pentru conștiința lor combativă» (E. Schileru, în studiul despre Moravia apărut ca prefață la versiunea românească a romanului *Ciociara*).

Alberto Moravia este un scriitor care a folosit realele sale capacități de observator realist spre a scoate la iveală aspecte întunecoase, viciate, ale vieții în societatea contemporană. Această preocupare a devenit în unele perioade ale activității sale atît de absorbantă încît a imprimat o anumită monotonie creației sale, mereu dominată de nuanțe sumbre, mereu înfățișînd o aceeași natură omenească deficitară-moral, coruptă. Lucrul acesta a făcut să se vorbească despre un «pesimism puritan» la Moravia (în ciuda abundenței scenelor aparent libertine din cărțile sale). Numai că în prea multe din operele sale, puritanismul acesta nu este susținut de o reală încredere în om și înclinația sa moralistă riscă să-și piardă valențele polemice, spre a ajunge o simplă constatare dezabuzată a unor inerente defecte omenești, împotriva cărora nu se știe bine cum s-ar putea reacționa. Lipsa, sau atenuarea, unei asemenea judecăți morale se traduce într-adevăr prin restrîngerea semnificației operelor, printr-o anumită lipsă de rigoare morală a personajelor, carență care riscă să devină ceva mai mult decît un detaliu al lumii descrise cu intenții ostile de scriitor, care amenință să devină o limitare a viziunii sale artistice.

Am văzut că există însă în creația lui Moravia și o altă latură care reprezintă elementul constructiv prea multă vreme absent în opera sa. Personaje ca Adriana din *Femeia din Roma* și Ciociara reprezintă o soluție în viziunea lui Moravia și faptul că asemenea personaje nu sînt victimele ciudatei apatii și indiferențe, frecvente în «lumea bună» arată că pesimismul și mizantropia acestui scriitor nu sînt decît forme ale moralismului său anti-burghez — din nefericire nu totdeauna susținut, și nu totdeauna articulat cu coerență într-o viziune consecvent și complet realistă. Un critic observa că «plictiseala nu e pentru Moravia un fenomen metafizic, ci unul sociologic», deoarece personajele sale din lumea oamenilor simpli, cum ar fi Ciociara sau eroii din *Povestirile din Roma* «nu resimt nici indiferență, nici plictiseală, nici îndoieli în ceea ce privește adevărul...».

Din păcate, prea adesea Moravia cedează unei tentații a facilității și reia variațiuni pe o aceeași temă a apatiei însingurate — și atunci calitățile sale stilistice nu mai ajung pentru a exprima condamnarea etică, și cu atît mai puțin socială, a personajelor respective, și pentru a face interesante personaje prea uniform mohorîte.

Din acest punct de vedere, rolul lui Moravia apare diminuat în literatura italiană a vremii. Rămîne nemulțumitor faptul că aproape totdeauna lumea ficțiunii sale se limitează la oameni deformați în structurile lor intime, care nu sînt raportați la personaje intacte sau parțial valoroase. Din această cauză, cărțile lui Moravia, în ciuda capacității scriitorului de a imagina întimplări și personaje și a stilului fluent, cursiv, lasă o impresie de monoton — ele spun mereu o aceeași întunecată poveste.

Moravia este un scriitor care de la început își domină mijloacele de expresie. Stilul său, foarte uscat și « aliterar », care amintește de scrierea descărnată, de « stilul absenței stilului », visat de descendenții francezi ai lui Stendhal, descrie cu minuțiozitate, precis și fără abstractizări, gesturi, gânduri și intenții care devin deodată vizibile și semnificative. De aici decurge pentru personajele sale un anumit dinamism elocvent care amintește de viziunea cinematografică — chiar și cei mai indiferenți și apatici dintre ei capătă un fel de febră reală care-i însuflețește. Prin acest stil al atenției vizuale, Moravia unifică influențele uneori evidente în cărțile sale — Mauriac, mai ales în primul roman, *Laclos*, în *Ambiții înșelate*, Stendhal în *Mascarada*, Sartre în *La Noia*, Kafka în unele povestiri scurte. Dar uneori acest stil devine un fel de facilitată a expresiei, care permite scriitorului să imprime o aparență de vitalitate și profunzime unor personaje care altminteri ar rămâne terne, lipsite de personalitate — cum e cazul Ceciliei din *La Noia*, urmărită de gelosul ei amant în manifestările ei exterioare și neînțeleasă în labilul ei suflet, cum e cazul cu prea multe umbre din *Povestiri din Roma*. Și, mai grav, uneori acest stil nu mai are semnificația distanțării față de relele descrise, și prea adesea scriitorul pare a se identifica cu personajele amurale dominate de apatie din cărțile sale.

Nu e mai puțin adevărat că o anume înclinare a lui Moravia spre morbid și insuficienta lui distanțare critică față de lumea pe care o înfățișează, este un rezultat al presiunilor exercitate de o întreagă structură socială și politică asupra scriitorului ca și asupra personajelor sale. Moravia este însă cu adevărat un scriitor pasionant atunci când reușește să aprecieze din afară aceste presiuni și să le reziste.

Schiță de RENATO GUTTUSO.



de vorbă cu:

J. KAWALEROWICZ

A. GATTI

M. MARTIN

K. YAMADA

A. WAJDA

E. GABRILOVICI

În legătură cu problema scenariului de film care preocupă cercurile cinematografice din mai multe țări, revista de film *Iskusstvo Kino* a pus, unui număr de cineaști întrebarea: *Care este părerea dumneavoastră despre dramaturgia cinematografică contemporană și despre direcția în care se va dezvolta ea, în anii următori?* Publicăm unele din răspunsurile primite de revista sovietică.

La această întrebare au răspuns regizorii polonezi Jerzy Kawalerowicz și Andrzej Wajda, criticul cinematografic francez Marcel Martin, scriitorul și regizorul francez Armand Gatti, criticul cinematografic Kazuo Yamada și scenaristul sovietic Evgheni Gabrilovici.

Punctele de vedere exprimate de cineaștii străini sînt foarte diferite, subiective și în multe cazuri discutabile, dar sînt totuși interesante, întrucît deschid o privire de ansamblu asupra unor tendințe de dezvoltare ale dramaturgiei cinematografice într-o serie de țări.



JERZY KAWALEROWICZ (POLONIA)

Cînd încep să lucrez la un film, mă străduiesc să-mi controlez procesul de creație. De aceea reflectez mult asupra problemelor generale cît și asupra celor de ordin particular. Caut să găsesc pentru fiecare temă limbajul cinematografic corespunzător. Împărtășesc părerea că regizorul este autorul filmului. El nu poate fi un simplu ecranizator al scenariului; munca lui trebuie să înceapă odată cu munca dramaturgului.

Totuși atunci cînd concep un film, nu caut să-l adaptez unui punct de vedere preconcept; eu nu doresc să-mi îngădesc creația în limite imaginate de mine însumi. Prețuiesc mult această regulă deoarece cred că schimbările în concepția artistului determină gîndirea lui și forma operei sale.

În filmul japonez *Insula* intuesc o premisă artistică impusă de la bun început — eroii nu trebuie să vorbească, ei tac. Un astfel de procedeu este, firește, pe deplin îndrep-

tătit. Dar mie îmi pare că intenția de a recurge la el trebuie să apară nu înainte de începerea turnării filmului, ci în procesul muncii, în procesul căutărilor artistului. Astfel, deși filmul lui Kaneto Shindo este foarte modern și realizat tocmai cu mijloacele artei contemporane, îmi pare totuși că regizorul a fost întrucîtva încătușat de caracterul preconcept al concepției sale artistice.

Funcția socială a artei se modifică rapid și vechile canoane dramaturgice poartă acum un alt conținut artistic și de idei.

Încă nu de mult, cînd stăpînea dramaturgia convențională clasică, tot ce se întîmpla în film era subordonat cerințelor ei. Acum însă doresc să introduc în fiecare cadru ceva original, al meu, sfărîmînd compoziția și structura obișnuită. Și aceasta nu ca un rezultat al fanteziei mele de regizor, sau ca o năzuință artificială de a nesocoti formele tradiționale, ci ca o cerință a vremii. Cînd lucrez la un film, sînt stăpînit de gânduri, de năzuințe creatoare noi. Și dacă păstrez sistemul inițial al structurii subiectului și compoziției, îmi rezerv în schimb dreptul de a improviza în cadrul episoadelor, îmi rezerv posibilități depline pentru o auto-exprimare liberă, creatoare.

În prezent procedeele tradiționale ale montajului nu mai satisfac; masa de montaj a fost înlocuită cu căruciorul operatorului care dă posibilitatea de a se căuta ritmul operei chiar pe platou. Eu elaborez fraza de montaj în scenariul regizoral, o filmez, iar pe masa de montaj se face doar cizelarea, precizarea ei. După părerea mea, toate acestea au contingentă și cu dramaturgia operei. Sau să luăm, spre exemplu, compoziția cadrului. Nu este vorba numai de a construi corect și frumos un cadru. Compoziția cadrului trebuie să îndeplinească o funcție dramaturgică. Ea trebuie să comunice mișcarea ideii, nu numai a elementelor plastice, ale obiectelor. Filmul american *Doisprezece bărbați minioși* este static din punct de vedere plastic, dar este dinamic în gîndire.

Spectatorului contemporan i se dezvoltă tot mai mult înclinarea spre meditație, spre fantezie. Imaginația lui a devenit mai bogată. Îi sînt suficient de cunoscute șabloanele dramaturgice și le rezolvă fără prea mult efort. O dată, în timpul unei proiecții, niște băiețandri au început să imite zgomotul sărutului cu cîteva minute înainte ca eroul să

o sărute pe eroină. « Ghiciseră » cu ușurință dramaturgia filmului. Nu trebuie să oferim spectatorului o hrană pe care el o poate înghiți chiar și fără să o mai mestece.

Eu mi-l imaginez pe spectator legănându-se într-un leagăn original: uneori îi stimulez iar alteori îi frinez zborul fanteziei și după cum am nevoie, și aceasta o fac uneori prin șoc, alteori într-o plutire lină. Dar sînt dator să dirijez fără întrerupere acest leagăn.

Acum mă simt atras mai mult de literatura documentară, de memorii. Belestristica obișnuită mă interesează mai puțin. De pildă, mi-a plăcut filmul cuban *Povestiri despre revoluție*. Acest film este documentar pînă la limită și ne oferă posibilitatea de a înțelege lucruri pe care nu le știam, nu le cunoșteam. S-ar putea da și alte exemple ale năzuinței cineastilor de a prezenta evenimentele așa cum sînt sau cum au fost, abandonînd șabloanele dramaturgice care au ajuns să plictisească.



ARMAND GATTI (FRANȚA)

Noile curente din dramaturgia cinematografică și înainte de toate tendința spre lipsa de « story », sînt o urmare a unui proces firesc, legat de necesitatea căutării neîncetate a unor noi mijloace de exprimare. Dramaturgul cinematografic contemporan nu-și cedează nimănui locul; el ocupă doar o nouă poziție, execută o « manevră » în direcția vieții imediate.

Firește, noile tendințe ale cinematografului și televiziunii sînt strîns legate de tendințele generale de dezvoltare ale artei. Astăzi cinematograful și teatrul urmăresc cu atenție viața și tot ce apare nou în societate. Acest lucru se reflectă și în căutările unor noi mijloace de exprimare.

Teatrul clasic italian, cu a sa scenă platformă, de la care încep rîndurile de spectatori, reprezintă în fond un salon pentru cei aleși. Un astfel de teatru-salon era justificat în epoca enciclopediștilor. În zilele noastre teatrul caută cu perseverență tot mai mult spațiu, tinzînd să se contopească cu sala.

Dar să revenim la cinematograful. Aș vrea să fac o comparație. Cîndva, prima locomotivă semăna uimitor cu o diligență, deosebindu-se de aceasta numai prin faptul că,



FEDERICO FELLINI și MARCELO MASTROIANI într-o pauză la turnarea filmului cu titlul provizoriu « FELLINI III »

În loc să fie trasă de cai, era purtată de un motor funcționând cu combustibil. Locomotiva modernă Diesel nu are nimic comun cu străbunicul ei. Ea reprezintă ceva cu totul deosebit sub raport calitativ.

Inițial cinematograful era, dacă putem spune astfel, un teatru mecanic. Nimic mai mult. Dar, treptat, dându-și seama de funcțiunile și de posibilitățile sale, cinematograful



LUCHINO VISCONTI dând indicații lui Alain Delon într-o pauză la turnarea filmului « GATOPARDUL »

SIMONE SIGNORET, turnând în filmul
« Mîine va fi o altă zi » de RENE CLÉMENT



a pătruns tot mai mult în viață, depărtîndu-se tot mai mult de teatru.

Tendințele actuale în dezvoltarea cinematografului devin clare dacă ne gîndim la esența și funcția lui.

Filmul exprimă ideile și sentimentele artistului, dar cui se adresează el? Răspunsul nu poate fi decît unul singur: celor mai largi pături ale societății. Operele cinematografice trebuie să fie simple, ușor inteligibile, să lărgească limitele între care societatea îngrădise cîndva artele.

Poporul are un alt fel de a percepe aspectele realității înconjurătoare, decît mănunchiul restrîns de bogătași; este o percepție simplă, nerafinată, neafectată. Cinematograful a căutat întotdeauna și a găsit mijloacele de exprimare cele mai apropiate de viziunea populară asupra vieții. Odată cu apariția socialismului, cerințele și posibilitățile poporului



FREDERIC MARCH SOPHIA LOREN MAXIMILIAN SCHEL

au crescut. Năzuințele artistului și posibilitățile de percepere ale spectatorilor au început să se egalizeze. Lucrul acesta este deosebit de important pentru cinematograf, care a depins întotdeauna în mare măsură de nivelul cultural al poporului.

Societatea a evoluat și a pretins ca cinematograful să se maturizeze. Evoluția cinematografului poate fi comparată cu procesul de creștere al omului. În copilărie îi plac basmele, dar sosește timpul când începe să-l citească pe Dostoievski. Este adevărat că uneori se mai întoarce la basme, dar acestea nu mai constituie principala lui hrană intelectuală.

Scenariștii trebuie să ia cunoștință de schimbările survenite. Ei trebuie să renunțe la ecranizarea romanelor și povestirilor care au o introducere, o dezvoltare logică, un moment culminant și un deznodământ. Scenaristul rămâne

primul om în cinematografie dacă gândurile și năzuințele sale artistice corespund spiritului vremii noastre. Eu consider, și aceasta este convingerea mea profundă, că scenaristul trebuie să fie consecvent și în cele din urmă să înlocuiască stiloul cu aparatul de filmat. Când acest lucru va avea loc, vom asista la nașterea unei generații, calitativ noi, de scriitori cinematografici.

Astăzi consider că un astfel de scriitor este Alain Resnais. El a fost dintre primii care a început să spargă limitele romanului cinematografic, scoțându-l de pe făgașul tradițiilor. De obicei Resnais gîndește scenariul într-un mod cu totul nou.

La baza unei asemenea reprezentări a realității, stă un principiu subiectiv al autorului. Dar oare acest lucru nu oferă în ultimă analiză posibilitatea să se obțină un rezultat de o mare valoare obiectivă?

Firește că metoda lui Resnais și a artiștilor care-i urmează exemplul ascunde în sine o primejdie serioasă; lăsîndu-se furați de ea, ei pot uita la un moment dat de spectator, devenind de neînțeles pentru el.

Dar care este metoda care te apără de exagerări periculoase? Dacă vrem să creăm o artă nouă trebuie să căutăm, să tindem spre noi descoperiri.

După părerea mea, esența fenomenului despre care este vorba are un caracter progresist, chiar dacă ar exista unele lipsuri. Chiar dacă soldații n-au izbutit să cucerească în întregime tranșeea inamică și au pus stăpînire doar pe un șanț de tragere, totuși ei au făcut un pas înainte.



MARCEL MARTIN (FRANȚA)

Sîntem obligați să fim de acord cu afirmația că sub raportul construcției, dramaturgia cinematografică se găsește deocamdată la nivelul creațiilor lui Alexandre Dumas. Scenariul de film este încă supus unei puternice influențe din partea teatrului, iar operele scenariștilor seamănă în majoritatea lor, cu piesele de teatru.

Abia în ultimul timp dramaturgia cinematografică a început să tatoneze rezolvări originale, căi proprii de dezvoltare.

Astăzi în dramaturgie se simte tot mai mult influența romanului modern. Se simte totodată și înfrirea televiziunii. Procesul acesta este complex și greu de analizat.

S-ar putea spune de pildă, că revenirea cinematografului la genul de filme al căror personaj este ochiul atent al însuși autorului, a fost determinată tocmai de influența televiziunii.

În aceste filme nu mai avem de-a face cu schema îngustă, scenaristică; de astă dată întreaga construcție a scenariului devine mai liberă, mai largă. Ca și romanele moderne, noile scenarii prezintă vaste posibilități pentru autoexprimare.

Romanele lui Hemingway pătrund cu o ușurință de invidiat în lumea psihologică a omului, a eroului operei. Creația lui Hemingway are o importanță uriașă pentru dezvoltarea scenariului modern.

În prezent mulți se referă la experiența artistică a regizorului italian Michelangelo Antonioni. Scenariile filmelor sale nu au nici început, nici sfârșit tradițional. Filmul cuprinde un fragment, un episod din viață, iar restul — trecutul, viitorul — rămân pe de-a-ntregul în afara cadrului. Dar prezentul este prezentat deplin, cu detalii și episoade care par prea puțin legate de dezvoltarea acțiunii și care nu au un raport direct cu ea.

În *Aventura* și în *Strigătul*, Antonioni nu caută să analizeze pînă la capăt fiecare din liniile începute. El prezintă aspectul respectiv din viață așa cum se prezintă el, cum îl vedem, cu elementele sale principale și cele secundare, fără să selecționeze esențialul și fără să elimine ceea ce este neesențial.

Cu alte cuvinte, în dramaturgia cinematografică din zilele noastre se manifestă tot mai distinct tendința de a lichea cu orice artificialitate în construcția filmului, și totodată cu caracterul vizibil organizat al materialului de viață folosit.



KADZUO YAMADA (JAPONIA)

Aș dori să vorbesc mai puțin despre problemele de creație ale dramaturgiei cinematografice, și mai mult despre poziția socială și materială a dramaturgilor noștri cinematografici. Nu e vorba aici de un capriciu al meu; posibilitățile de creație, năzuințele ideologice ale scenariștilor japonezi pro-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

gresiști sînt în mare măsură limitate de situația creată în industria cinematografică. Să vedem care este această situație?

În Japonia există trei căi pentru cei care doresc să realizeze adevărate creații cinematografice, care să iasă din limitele simplului amuzament și ale supunerii față de modă. Prima cale este de a lucra într-o mare companie cinematografică, unde scenaristul are uneori posibilitatea de a-și exprima ideile sale progresiste fie chiar sub forma unui film de senzație. A doua cale este aceea ca autorul să-și asume personal întreaga răspundere pentru crearea filmului, ceea ce înseamnă să-și asume în mod concomitent funcțiile de producător, scenarist și regizor. A treia cale o constituie solicitarea sprijinului moral și material din partea poporului.

Posibilitatea de a folosi una din aceste trei căi se ivește extrem de rar. Dar chiar înaintarea pe o asemenea cale este însoțită de mari și nenumărate dificultăți.

În condițiile presiunii politice și ale concurenței comerciale, majoritatea scenariilor scrise nu-și găsesc întrebuințarea. Pentru a se asigura oarecum din punct de vedere material și pentru a fi recunoscut ca atare, scenaristul trebuie să scrie zece, chiar douăzeci de scenarii pe an. Lui nu-i mai rămîne de loc timp pentru a reflecta, pentru a realiza o operă pe placul inimii sale și care să-l atragă și altfel decît prin perspectiva financiară. Conținutul, forma, stilul scenariilor japoneze depind aproape în întregime de conjunctura comercială și de împrejurările politice.

Iată de ce în Japonia arta scenaristică decade tot mai mult în fiecare an, în timp ce o cantitate enormă de scenarii este prelucrată ca o producție de bandă rulantă, de larg consum; cei mai mulți dintre scenariștii japonezi devin meșteșugari, își pierd simțul artistic, încetează a mai gîndi la problemele arzătoare ale artei.

Puțini artiști îndrăznesc să se opună acestei stări de lucruri. Luptînd cu dificultăți și privațiuni uriașe, ei creează scenarii demne a fi apreciate de opinia publică progresistă și se străduiesc să le ecranizeze.

Dramaturgii progresiști care lucrează în cadrul marilor companii cinematografice, recurg în filmele lor la alegorii, la simboluri, la procedee esopice. Ei caută să folosească în scopurile lor limbajul obișnuit, comercial.

Unul din cele mai caracteristice exemple în acest sens îl constituie filmul *Porci și crucișetoare* realizat de scenaristul Hisasi Imauki și de regizorul Sohei Imamura.

Filmul redă povestea unor oameni dintr-un orașel japonez unde a fost amplasată o mare bază maritimă militară americană. În rîndurile populației domnește o stare de spirit anticolonialistă; locuitorilor nu le sînt pe plac oaspeții nepoftiți.

Nedorita vecinătate impulsionează activitatea gangsterilor locali. Ajungînd temporar la faliment în afacerile lor necurate, ei decid să cumpere la un preț de nimic resturile alimentare de la baza militară și să le folosească la îngrășarea porcilor. Gangsterii încep să acumuleze bani, și ajung firește în relații bune cu americanii.

Eroina filmului lucrează într-un restaurant; ea nu este de acord cu afacerile necinstite ale iubitului ei și se hotărăște să părăsească orașul și să înceapă o viață nouă în marele oraș industrial Kawasaki. Intenționează să intre în producție. Dar iubitul ei, stăpînit de lăcomie, rămîne surd la toate rugămintile de a părăsi această speluncă murdară. Afacerea cu porcii se prăbușește curînd, iar amantul eroinei este ucis cu prilejul unei încăierări sălbatice între gangsteri. Pierderea ocrotitorului ei, disperarea, lipsurile, o duc pe tînăra fată într-o casă de toleranță. Dar ura față de militarismul american, simțul demnității umane înving în cele din urmă, și fata se hotărăște să plece singură în orașul necunoscut. Și atunci cînd în port sosește un grup de nave militare americane și prostituatele se reped să-i întîmpine pe noii «oaspeți», eroina nu se lasă furată de acest torent de lăcomie și pleacă la Kawasaki...

Filmul cuprinde multe încăierări și alte episoade pur comerciale, la care scenaristul a fost obligat să recurgă pentru a se conforma cerinței companiei cinematografice. El a trebuit să mascheze o importantă temă socială cu elemente stridente și senzaționale. Dacă nu ar fi procedat astfel, compania cinematografică ar fi refuzat pur și simplu scenariul.

Regizorul filmului *Porci și crucișetoare*, Imamura, este autorul cîtorva filme serioase în care se ridică probleme sociale importante. Este un artist talentat și recunoscut ca atare. Iar dacă ținem seama că filmul amintit este inte-

resant și sub aspectul rezolvării imaginii, înțelegem de ce în Japonia filmul *Porci și crucișătoare* este comparat cu *Insula*, ambele fiind situate pe un același plan.

Alți dramaturgi cinematografici lucrează pentru producția independentă.

În titlurile *Insulei*, Kaneto Shindo figurează ca producător, scenarist și regizor. Dincolo de aceste cuvinte obișnuite se ascunde o întreagă poveste despre lupta grea a unui artist progresist pentru dreptul de a crea liber.

Dar poate că lucrul cel mai simptomatic este sprijinul pe care îl acordă artiștilor progresiști sindicatele și mișcarea de masă a cluburilor cinematografice.

Anul acesta «independenții» au realizat filmul *Întimplarea de la Matzukawa*, care redă catastrofa de cale ferată petrecută cu zece ani în urmă. Profitând de acest prilej, autoritățile au aruncat atunci la închisoare douăzeci de comuniști, împotriva cărora nu aveau nici o dovadă. Indignarea populară s-a ridicat ca un adevărat val. Opinia publică a luptat ani întregi pentru a obține eliberarea nevinovaților.

La începutul anului 1960 această mișcare a luat un avânt deosebit. Același Kaneto Schindo a scris atunci un scenariu. Când l-a terminat, a avut loc, pentru prima oară în istoria artei cinematografice japoneze, dezbaterea publică, de către întregul popor, a scenariului. Schindo și-a însușit multe din observații și, în octombrie 1960, a prezentat varianta definitivă.

Regizorul Satzuo Yamamoto s-a angajat să realizeze acest film. Turnarea a durat din noiembrie 1960 pînă în ianuarie 1961. Astfel au creat artiștii progresiști ai cinematografiei japoneze un film care demască uneltirile anticomuniste ale reacțiunii.

Cam în același fel s-a născut și filmul *Lupta fără arme*, al cărui scenariu a fost și el discutat, în proporții mai restrînse, este adevărat, de popor. Realizarea lor a fost posibilă prin colectă publică.

Poate că cele spuse de mine despre situația scenariștilor din Japonia nu au o legătură directă cu discuția despre noile fenomene în dramaturgia cinematografică. Dar am fost obligat să o amintesc întrucît, după părerea mea, condițiile în care cineștii lucrează determină în mare măsură căile de dezvoltare artistică și ideologică a artei cinematografice progresiste din zilele noastre.



ANDREJ WAJDA (POLONIA)

Cinematograful se află în legătură cu multe genuri ale artei, și nu putem vorbi despre el, lăsînd la o parte ceea ce se petrece în literatura contemporană. După părerea mea, în domeniul literaturii se observă o schimbare evidentă de stil. Foarte adesea o povestire sau un roman modern nu se bazează pe o linie strict delimitată a narațiunii, iar eroii sînt zugrăviți și altfel decît de pe pozițiile naratorului. Autorul caută să creeze imagini și caractere multilaterale, și o construcție uneori cu totul originală a compoziției. Astfel, de pildă, el prezintă la început un fragment de acțiune, apoi o digresiune retrospectivă, după aceea un fragment neașteptat însoțit de un comentariu al autorului și din nou o digresiune retrospectivă, însă pe un alt punct de vedere. Drept rezultat eroul se reliefează într-o imagine plastică, zugrăvită în profunzime. Se observă, de altfel, și un alt fapt, foarte important, caracteristic pentru arta contemporană și în primul rînd pentru literatură. Evenimente cu care altădată autorul ar fi construit un roman de trei volume, sînt redată de scriitorul modern în limitele unei scurte povestiri. Lucrul este de înțeles dacă ne gîndim că autorul din secolul al XIX-lea, construindu-și subiectul pe baza unei scheme inițiale simple, dar prezentînd în același timp o acțiune interioară psihică foarte complexă, recurge la nenumărate descrieri detaliate ale locului în care se petrece acțiunea, ale personajelor și ale situațiilor. În vremea noastră scriitorul se mărginește, să schițeze ușor multe elemente prin cîteva fraze, prin cîteva cuvinte, care par fără legătură între ele. Din liniile de subiect nedesăvîrșite se conturează o lume deosebită, în felul ei foarte profundă, sau, mai bine zis, foarte actuală prin multilateralitatea ei și totodată prin laconismul și dinamismul ei. În această lume totul devine întrucîva relativ, totul există prin mișcare.

Eu consider că deocamdată cinematograful merge încă pe urmele literaturii. Aceasta nu constituie însă dovada unei dependențe firești de literatură. Problema este foarte esențială, căci dacă am presupune posibilitatea de a se crea un scenariu care să poată fi în întregime transpus în



A. FOUGERON (FRANȚA)

Florile vieții



◀ ANTONIO SOCHOS (GRECIA)

Fetișă

MARCEL GROMAIRE (FRANȚA)





BORISLAV STOEV (BULGARIA)

Din ciclul: «vânătoarea»

film, ar însemna că cinematograful nu dispune de mijloace care să-l deosebească de literatură.

Eu consider că aceste două genuri ale artei nu pot fi comparate. Există o mare deosebire între piesa de teatru, în care totul este exprimat prin dialoguri, și scenariul de film în care dialogurile constituie doar una din componente. Există filme cu totul lipsite de dialog, care totuși sînt minunate. De aceea descrierea imaginilor de pe ecran este inevitabil mai săracă și sub anumite aspecte, substanțial diferită de imaginile înseși pe ecran. Pentru a se exprima, fiecare artă are mijloacele ei proprii care nu pot fi atribuite altei arte. Ar fi zadarnică, de pildă, încercarea de a descrie un tablou al lui Cézanne. Putem fi încîntați de el, putem scrie despre el, dar atîta tot.

Cinematograful se deosebește de literatură așa cum pictura se deosebește de descrierea unui tablou. Eu cred că această deosebire trebuie căutată și nicidecum asemănarea. Dar aici ne izbim de o problemă: este posibilă oare transpunerea pe ecran a literaturii moderne — o literatură abundînd de subtilități nefînchipuie, de digresiuni, de treceri prin diverse puncte de vedere ale unui aceluiași eveniment? Cred că da. Dacă vizionăm filmele de început ale lui Eisenstein și ale cinematografiei americane, de pildă ale lui Stroheim, în ele sesizăm primele manifestări ale unui astfel de stil, cu digresiunile lui caracteristice, cu asociațiile lui neașteptate. Aceste încercări sînt foarte organice în filmele amintite și ar putea fi reluate.

Năvala literaturii pe ecran — mă refer în special la literatura secolului al XIX-lea — a dus la aceea că spectatorul își dă seama de la primele secvențe, de maniera în care fi va fi prezentat eroul, că începutul filmului este acela la care se așteptase, că acțiunea se va dezvolta pe o cale de mult cunoscută lui. Într-un anumit moment, eroul va fi confruntat de soartă cu un alt personaj, în momentul următor va întîlni o femeie și toate vor duce la un deznodămînt dinainte bănuît. Toate acestea au ajuns să ne plictisească în oarecare măsură și credem că influența pe care literatura de acest gen o exercită asupra cinematografiei este nefavorabilă. Posibilitatea de înnoire a artei cinematografice, se găsește după părerea mea numai în literatura nouă, în tendințele ei progresiste, moderne.



EVGHENI GABRILOVICI (U.R.S.S.)

Așadar, în arta cinematografică se prăbușesc formele obișnuite ale compoziției subiectului. Unii decretează că trebuie să renunțăm la scenariul care are structură tradițională, că nu mai sînt necesare nici intriga, nici deznodămîntul, nici momentul culminant. Ni se spune că filmul modern este un spectacol fără început și fără sfîrșit — un fragment oarecare de viață ales dintr-o serie întreagă de împrejurări la fel de fragmentare, care au apărut nici cum și s-au încheiat în nici un fel. Un șuvoi de întîmplări, eliberat de veriga organizatoare și stăvilitoare a subiectului.

Filmele ale căror fragmente de subiect sînt selecționate, se completează unele pe altele, filmele în care subiectul reprezintă un mecanism complex, ordonat și ingenios, din care nu poți îndepărta nici cel mai mic șurub, sînt considerate demodate, sentimentale, destinate unor gusturi artificiale, filistine și conservatoare. Noul constă în faptul că eroul trece pur și simplu prin film iar în întîmpinarea lui, vin șuvoaie de întîmplări, scene, amintiri, nelegate unele de celelalte. Acestea sînt un fel de particule mărunte de viață, care apar pentru o clipă în film și dispar tot atît de iute din el, reunite numai prin faptul că eroul le întîlnește sau se ciocnește de ele. Un șuvoi de observații, sentimente, senzații.

Care este atitudinea mea față de această teorie?

Mai întîi de toate, arta nu poate, firește, să existe fără pasionate și permanente căutări ale unor noi posibilități de exprimare.

Caracterul variat al noilor forme de viață, ineputibilitatea fanteziei creatoare, forța inspirată a procedeelelor și formelor noi, necunoscute înainte, toate acestea sînt nu numai dorite, dar și necesare în cinematografie. În caz contrar ea este condamnată să rumege iară și iară lucruri rumegate de multe ori înainte.

Totuși, oare tocmai « principiul șuvoiului » este trăsătura obligatorie a cinematografului modern, așa cum afirmă apologeții acestui principiu? Și trebuie oare să considerăm ca ieșit din actualitate tot ceea ce acționează în arta cinema-

tografică pe baza altor principii și caută noi moduri de exprimare pe alte căi decît acesta?

În primul rînd, sînt oare chiar atît de noi procedeele «șuvoiului»? Nu este nevoie să fii un deosebit cunoscător al istoriei formelor literare pentru a ști că «șuvoiul» a fost folosit de mult în literatură, mai întîi de scriitorul irlandez James Joyce, iar apoi de numeroșii lui continuatori.

Cu alte cuvinte, practica literară a «șuvoiului» are cam tot atîția ani cît și cinematograful. Prin urmare avem în față doar o parafrizare cinematografică a unui procedeu practicat de nenumărate ori în literatură. Și acest ecou al unor lupte literare, de mult apuse, a ajuns abia astăzi în cinematograful, iar metoda «șuvoiului» este declarată supramodernă și obligatorie pentru ecranele celei de a doua jumătăți a secolului.

Dar aici nu e vorba, firește, de cercetări cronologice. Am amintit aceste date numai pentru că toate trăsăturile menționate la vremea lor drept caracteristice joyceismului se manifestă acum și sub aspect cinematografic. Acestea sînt: egocentrismul, subiectivismul cel mai pronunțat, cercetarea celor mai mărunte sentimente și senzații ale eroului. În dezvoltarea sa logică, în mîna artiștilor-individualiști «șuvoiul» se va transforma inevitabil în crîmpeie de senzații, scene, impresii lipsite de legătură între ele, adică într-un cinematograful abstract.

Tocmai aici se află izvoarele cinematografului abstract, profund vrăjmaș principiilor populare, democratice ale artei cinematografice. Lucrul acesta trebuie să fie clar acelor artiști progresiști care se declară partizani înfocați ai «șuvoiului».

Acești artiști, ridicîndu-se împotriva construcției cu subiect a filmului, afirmă de obicei că, odată eliberați de convenționalismul subiectului, vor putea cerceta cu mai multă grijă psihologia, detaliile comportării, complexitatea sentimentelor personajelor, adică tocmai cerința cinematografului modern. Sînt de acord că una din principalele calități ale artei cinematografice contemporane constă tocmai în atenția și profunzimea analizei, în lupta împotriva superficialității și dinamismului exterior al spectacolului cinematografic tradițional. Dar oare subiectul împiedică cu ceva analiza cea mai subtilă și cea mai pătrunzătoare?

Oare subiectul tradițional, să zicem al *Annei Karenina* umbrește perspicacitatea psihologică a lui Tolstoi? Dar subiectele penale ale lui Dostoievski?

Și oare faptul că noi cunoaștem foarte bine dinainte desfășurarea subiectelor în romanele lui Tolstoi și Dostoievski ne împiedică să le recitim mereu cu încântare?

Aici nu este vorba despre această cunoaștere sau ghicire a fabulației, ci despre felul cum lucrează artistul. Noul, modernul în artă este artistul, contemporanul nostru, venit cu propriul său material de viață, cu propriul său fel de a vedea lumea, cu propria sa înțelegere și apreciere a problemelor sociale, morale, de viață, cu metodele sale, caracteristice numai lui ca artist de a întruchipa toate acestea în paginile cărții sau pe ecran. Iar noul este acel ceva descoperit de el, și felul cum este întruchipat acel ceva. Iar singure trăsăturile formale, rupte de individualitatea inimitabilă a primului descoperitor și repetate la nesfârșit în producția de masă (fie că e vorba de negarea sau afirmarea subiectului, de o povestire obișnuită cursivă, sau de una «ruptă», asociativă ș.a.m.d.), nu sînt decît manifestări epigonice, moderne doar în sensul în care poate fi modernă timp de doi-trei ani o nouă croială de pantaloni sau o nouă formă a pălăriilor. Nu este deci vorba de o înnoire a artei, ci de noutăți ale modei.

Eu nu sînt nicidecum pentru obligativitatea subiectului pus la punct pînă în cele mai mici amănunte. Cred că n-ar fi de loc rău dacă cineva dintre cineștii sovietici ar încerca să oglindească pe ecran «șuvoiul vieții» omului nostru. Nu trebuie să ne năpustim înainte de vreme împotriva unei astfel de încercări. Dar sînt necesare totuși următoarele condiții: această încercare să apară ca o necesitate în creație, nu ca o convingere naivă că numai o asemenea metodă este cu adevărat modernă; această metodă, ca și oricare alta, să servească ogîndirii expresive a vieții sovietice, a oamenilor sovietici; artistul să vadă în mod clar primejdia subiectivului care se ascunde în «șuvoi».

... Scenariul nu s-a bucurat niciodată de aprecierea teoreticienilor cinematografiei din Occident. Iar astăzi adepții «șuvoiului» se năpustesc asupra lui cu deosebită vehemență. Se afirmă în primul rînd, că, spre deosebire de teatru, cinematograful modern nu are nevoie de literatură

și se constată, în al doilea rînd, că literatura este în general potrivnică naturii cinematografiei, « așa cum este potrivnică picturii, arhitecturii ș.a.m.d. ».

Să analizăm aceste afirmații. Mai întîi să vorbim de teatru. Din păcate au existat și în teatru timpuri, de altfel nu tocmai îndepărtate, cînd literatura era supusă unor blesteme la fel de necruțătoare. Se scria mult pe atunci, că ea este potrivnică adevăratului spirit al teatrului, că ucide acest spirit, că adevărata cale a teatrului constă în căutarea unor mijloace proprii de exprimare, mijloace esențial deosebite de mijloacele literaturii.

Au trecut ani, spiritele s-au liniștit și dramaturgia teatrală este pretutindeni recunoscută ca element fundamental al spectacolului de teatru.

Tot astfel în arta ecranului, dramaturgia cinematografică este elementul fundamental, în ciuda înjosirilor și blestemelor la care este astăzi supusă.

S-ar părea că « filmele-șuvoi » în care nu există subiect, în care « nu se întîmplă nimic », ar fi expresia supremă a pieirii scenariului și a instaurării puterii regizorale nelimitate în cinematografie. Dar nu e greu de observat că acest « nu se întîmplă nimic » este în fond tot dramaturgie și încă din cea mai complicată, și că numai în primele etape, la primele experimente se poate regizorul descurca fără ajutorul literaturii scenaristice. Cu cît se va dezvolta mai mult « principiul șuvoiului » (dacă se va dezvolta), cu cît va fi mai complexă și mai multilaterală amplitudinea acțiunii unei asemenea cinematografii, cu atît îi va deveni mai vital necesară pana scriitorului-dramaturg cinematografic, căci construirea unui film cu adevărat bun, « fără subiect și drame artificiale » constituie o problemă literară, dramaturgică la fel de complexă ca oricare alta.

Îmi voi permite să repet o afirmație pe care am exprimat-o cîndva: calea spre adevărata dezvoltare a tuturor posibilităților nelimitate ale regiei de film se află numai în marea dramaturgie cinematografică; negarea dramaturgiei scriitoricești va duce doar la mărunțirea și degenerarea estetistă a regiei cinematografice, chiar dacă toate indiciile ar demonstra puterea nelimitată a acesteia, iar acest fenomen se manifestă în mod evident în Occident.

Importanța fundamentală a marii literaturi scenariste este deosebit de evidentă tocmai acum, cînd în fața artei cinematografice se ridică, în toată amploarea, problema folosirii largi a unei asemenea arme, care este cuvîntul viu.

Să nu uităm că încă din primele zile ale filmului sonor cuvîntul a fost supus unor atacuri furtunoase și pline de venin din partea unor cunoscuți maeștri ai cinematografiei. Adepții marii muțenii atacau nu zgomotele și muzica înregistrată pe peliculă, ci tocmai cuvîntul, care le părea străin, vulgar și distructiv pentru arta cinematografică.

Lupta n-a încetat decenii la rînd. Era mereu reluată în țări diferite, la latitudini diferite, cu îndîrjire și perseverență mereu împropățate.

Dar iată că au apărut operele unor maeștri contemporani, care au dovedit cît se poate de clar întreaga zădărnicie, naivitate și copilărie a acestei lupte.

Mi se pare surprinzător faptul că teoreticienii care îl laudă, atît de des și cu atîta entuziasm pe Dovjenko, trec de obicei nepăsători pe lîngă elementul cel mai esențial al poziției sale artistice, pe lîngă lupta sa pentru cuvîntul înțelept și profund care trebuie să răsune pe ecran. Cît de des se întîmplă să rămînă neobservat tocmai elementul fără de care arta lui Dovjenko de fapt nici n-ar exista; forța cuvîntului, întregul masiv lexical, puternic, inegalabil, care insuflă o minunată expresivitate imaginilor pe care le vedem în film.

Pe de altă parte, M. Romm în noul său film, a folosit în așa fel cuvîntul, încît a ridicat arta cinematografică la un nivel calitativ nou, făcînd ca sfera gîndurilor, sfera vieții raționale, lupta de idei, să devină accesibilă ecranului.

Desigur, cuvîntul nu poate răsuna pe ecran acoperînd totul. În acest caz n-am mai avea de-a face cu un spectacol cinematografic ci cu o conferință sau o lecție. Cuvîntul necesită o deosebit de subtilă și expresivă completare vizuală, o deosebit de complexă și inspirată elaborare a succesiunii de imagini. Tocmai în această întrepătrundere a cuvîntului profund cu pătrunzătorul, complexul și surprinzătorul factor vizual constă caracterul poetic al « gîndirii cinematografice » care acum este la primii ei pași.

Nu se poate să nu-ți dai seama că pentru arta progresistă, democratică, ecranul capabil să înfățișeze lumea gîndirii,

viața gândirii, înfruntarea gândurilor și a ideilor, este nemăsurat mai important decât ecranul care înfățișează un șuvoi de evenimente și de senzații. Dar poate că și ideea aceasta e doar o expresie a modei? În nici un caz! « Desobiectivarea », « antidrama » sînt doar elemente posibile ale unor procedee cinematografice. Însă folosirea cuvîntului cu toată puterea, înțelepciunea și profunzimea lui filozofică pune în mîinile artei cinematografice o armă principial nouă și modernă, așa cum prim-planul, montajul și sunetul au fost la timpul lor arme noi, moderne.

Prin urmare cinematograful nu se depărtează de literatură, ci se apropie de ea, menținînd și sporind întregul arsenal, inepuizabil, al mijloacelor sale specifice.

Cinematograful înaltei gândiri (nicidecum opus acțiunii) este la fel de departe de teatru ca și oricare alt spectacol cinematografic modern. Doresc să subliniez încă o dată că, cu cît este cuvîntul mai profund, mai complex, mai filozofic, cu atît trebuie să fie succesiunea imaginilor mai subtilă, mai inspirată, mai variată, mai complexă în legătura ei cu acest cuvînt.

Cinematograful care s-a născut mut, capabil la început să redea numai aspectul exterior al evenimentelor, a devenit treptat un mare maestru al povestirii despre sentimentele omului. Acum el caută neîncetat, iscoditor, neobosit, pasionat, căi și mijloace pentru a putea reflecta necuprinsa sferă a gândirii, sferă nu numai a sentimentelor omenești, ci și a gândirii omenești.

În aceasta și în nimic altceva, modern și trecător se ascunde sensul acelor procese de profunzime atît de importante și fundamentale pentru arta cinematografică a zilelor noastre.

S. I. MARŞAK

Premiul Lenin, atribuit poetului sovietic Samuil Iakovlevici Marşak, vine să încunune o lungă şi strălucită activitate creatoare de poet liric — pentru adulţi şi copii — de publicist şi activist pe tărîm obştesc.

Om de o largă şi profundă cultură, umanist în cel mai deplin înţeles al cuvîntului, Marşak şi-a dedicat mare parte din activitatea sa tălmăcirii în limba rusă a unor capodopere ale literaturii universale. Sonetele lui Shakespeare şi poeziile lui Burns au găsit în Marşak tălmăcitorul ideal, prin erudiţia, sensibilitatea şi supleţea sa poetică, prin intima cunoaştere atît a celor două limbi, cît şi a vieţii poporului englez, deopotrivă cu a celui, rus (înaintea primului război mondial, el a studiat în Anglia).

Marşak, poetul *Caetului liric* este un echilibrat, un aforistic, un liric învăluitor, o sensibilitate strunită în albia unui vers tradiţional, armonios, perfect. Marşak, liricul, este un clasic. Ținuta lui e discretă, sobră, cuceritoare, printr-o sinceritate lipsită de ostentație.

Notele sale meditative pe marginea artei poetice sînt corespunzător teoretic, subtil al poeziei pe care o practică. Pornind de la binecunoscutele cuvinte ale lui Nekrasov: « Gîndurile trebuie să se simtă la largul lor, cuvintelor trebuie să le fie strîmt », el modulează astfel: « nici cuvintelor nu trebuie să le fie în versuri prea strîmt. E nevoie de spaţiu pentru ca ele să nu se îngrămeadească, tulburînd sonoritatea şi lezînd bunul simţ, ca să nu se vicieze intonaţia vie şi firească, ca să rămînă în versuri loc chiar şi pentru pauze, atît de necesare versurilor lirice, ca, de altfel şi respiraţiei noastre. »

Dacă meritele lui S. I. Marşak sînt incontestabile şi marcante în poezia lirică, în poezia satirică, în publicistică — domeniul său de predilecţie, cel în care şi-a cîştigat o notorietate inegalabilă, e literatura pentru copii. Aici, talentul său, concreteţea imaginii şi fantezia sa spumoasă, spiritul său năstruşnic — de la ironie la absurd, străbătînd cu măiestrie întreg registrul de modalităţi comice — îşi găsesc tărîmul cel mai propriu de desfăşurare.

Multe generaţii de copii sovietici au fost educate estetic şi civic, delectîndu-se cu versurile lui Marşak, de la cele scurte cît un catren pînă la ample poeme dramatice, cum e *Casa Pisicii*. Versurile acestea, şlefuite cu migală de giuvaergiu, încîntă nu numai pe micii cititori şi spectatori, ci şi pe părinţii lor.

Ele sînt îndrăgite nu numai în Uniunea Sovietică. Pretutindeni, şi mai ales în ţara noastră şi în celelalte ţări socialiste, ele au fost traduse şi adoptate, aş spune, cu dragoste, de copii şi adulţi. În domeniul literaturii pentru copii, Marşak a fost şi este totodată un mare animator. Încă din 1922, la Leningrad, în

jurul lui și al tinerei reviste sovietice pentru copii, *Novii Robinson*, s-au adunat o pleiadă de forțe proaspete care aveau să ilustreze cu brio literatura copiilor și tineretului: B. Jitkov, S. Mihalkov E. Svart, M. Ilin, V. Bianki și mulți alții.

Foarte apropiat de M. Gorki, încă din adolescență, S. I. Marșak devine — la întoarcerea în patrie a marelui scriitor — mîna lui dreaptă, în munca dusă pentru întemeierea «*Detghizului*» (Editura de Stat a literaturii pentru copii) în fundamentarea ideologică, realist-socialistă a literaturii pentru cei mici și în toată vasta activitate de agitație și răspindire a ei.

Severele exigențe exprimate de poet, nu o dată, în ce privește calitatea artistică și bogatul conținut de idei al literaturii care se adresează sufletelor și spiritelor în formare, și le-a aplicat sie însuși, cu rigoare, de-a lungul întregii vieți creatoare.

Talentul său, fructificat de înaltele idei umanist-revoluționare și de o muncă fericită, migăloasă, plină de abnegație, au făcut din Marșak părintele și maestrul de azi, unanim recunoscut și iubit, al poeziei pentru cei mici.

L-am cunoscut pe poet, în 1950, la Uniunea Scriitorilor din Moscova.

Mi-a rămas amintirea plină de un chip larg, masiv, ofilit, de un zîmbet bun și subțire, de câteva gesturi pline de urbanitate aleasă, iradiată de inefabila căldură a sufletului.

Sînt bucuroasă că azi, la trei sferturi de veacuri împlinite de poet, încununate de cea mai de preț cunună a recunoașterii oficiale — Premiul Lenin — pot să exprim aici dragostea, admirația și urările de bine ale scriitorilor și cititorilor din România — tînărului, bunului, voiosului, înțeleptului fîurur de frumuseți luminoase, S. I. Marșak.

MARIA BANUȘ

BALADĂ DESPRE UN MONUMENT

I.

*Umblă în munți, ca ploaia, o poveste și azi
De cînd trecea războiul prin nord de Caucaz:
De-asupra unei ape cu mers involburat
Era o statuie c-un braț către cer ridicat.
— S-o zmulgeți! — generalul fascist a răcnit —
Și să fie tot bronzul pînă-n ziuă topit.*

*Cînd noaptea zdrențuită curgea pe munți, în sus,
Fasciștii-n mașină, cu statuia păzită, s-au dus.*

II.

Vîntul juca zăpada sub arborii uscați,
Să treacă partizanii prin văi neobservați
De peste tot pe unde drumu-n urcuș cotește
Vorbea mitraliera, mereu, numai rusește.
Și se-n torcea ecoul din văi plutind ușor
Rostit de munți și arbori, frumos, pe limba lor.
Se lumina-nălțimea, treptat de-mpușcături
Căci pentru Lenin lupta suia peste păduri.
Din camion, chiar Lenin privea această luptă,
De partizani, nici noaptea întreruptă.

III.

Din orașel, cînd zorii în munți au răsărit,
Neliniștiți spre fluviu copiii au venit,
Vroind să vadă soclul pe care ani la rînd
Ei îl știau pe Lenin peste păduri cătînd
Și l-au găsit pe Lenin la fărnu-nvolburat
La fel ca întotdeauna, cu brațul ridicat.
Spre ei, ca mai-nainte, stătea cu brațu-ntins,
Parcă spunîndu-le:—Prieteni, am învins!
Vorbise el sau fluviu cu apele lui clare
Din depărtări, trecînd spre depărtare.

VIITORUL NOSTRU

A primăvară mirosea,
A crîng înmugurit de-abia.
Cînd, în lumină-nveșmîntați,
Sosiră micii demonștranți.

Privește-i tu, popor iubit,
Și oaspete ce ne-ai cinstit:
In Piața Roșie-a intrat
Viitoru-n dans învolburat.

*Ca soli ai dulcei primăveri,
Ei vin să strige, în șirag:
Nicicînd război și nicăieri,
Pe-acest pămînt, pe astrul drag.*

MIȘCĂRILE, SUNETUL TIMPULUI...

*Mișcările, sunetul timpului lainic
Le-auzi de cît toate mai greu.
Ca șoarecii mișună, şușuie tainic,
Rotițele ceasului meu.*

*Pe clipe doar timpul mișează, vicleanul,
Monede mai mari necerînd.
Privește: cîștigă și ziua și anul,
Și șapte decenii, rotund.*

*Aleargă pe drumu-i, nebun, secundarul.
Și parcă-ntr-un tren ne găsim:
Prin spațiile nopții ne poartă, fugarul,
Iar noi, după storiuri, dormim.*

GLAS ÎN PĂDURE

*De-abia oprește trenișorul
Lîngă peronu-mpădurit,
Că și auzi susurătorul
Ecou din liniște ivit.*

*Un cuc, în rourata luncă
La zori de zîină a pătruns.
De sticlă, glasul lui aruncă
O întrebare și-un răspuns.*

*Nu-i veselă și nu e tristă
Cîntarea lui — două chemări.
Ea spune: undeva există
Mari depărtări, mari depărtări.*

SE LEAGĂNĂ FLORILE...

*Se leagănă florile-ncet pe mormîntu-ți
Cînd aeru-adie de-abia.
Și-n crinii-austeri, cum îi clatină vîntul,
Eu văd o mișcare de-a ta.*

*Străină de tot ce-i frivol, întristată
Și-amară erai uneori.
Treceai cumpănită și zveltă, înceată,
Asemeni severelor flori.*

ECHILIBRUL

*Omu-n patru labe se mișca,
Dar progenitura lui isteafă,
Mîna-ncet, încet și-o făurea,
Renunțînd la labele din față.*

*Nimenea din noi n-ar fi zburat,
Terra părăsind, spre-nalte locuri,
Dacă omul n-ar fi renunțat
La prisos, la echilibru-n stocuri.*

În romînește de MARIA BANUȘ

R. GAMZATOV

«Pământul nu numără decît două sute cincizeci de mii de Avari. Dar gloria poporului meu a răzbătut pînă în stepele de peste munți» — scria într-o prezentare autobiografică, în urmă cu doi-trei ani, poetul Rasul Gamzatov, distins recent cu Premiul Lenin. La gloria contemporană a poporului său atît de puţin numeros, care face parte din familia frăţească a popoarelor sovietice, Rasul Gamzatov a adus o contribuţie de seamă; versurile sale, pătrunse de tradiţiile folclorice, de gîndirea poetică bogată a conaţionalilor săi, cunosc în momentul de faţă o răspîndire puţin obişnuită, fiind traduse în multe ţări şi continente. În anul 1958, activitatea poetică atît de rodnică a lui R. Gamzatov a fost încununată prin titlul de poet al poporului din Republica Socialistă Sovietică Autonomă Daghestan. Laurii Premiului Lenin pentru volumul *Stele din înălţimi* constituie confirmarea supremă a valorii şi originalităţii acestui poet profund popular.



Gamzatov s-a născut în 1923. Tatăl său, poetul Gamzat Tsadasa, a fost unul dintre întemeietorii literaturii sovietice din Daghestan. Rasul Gamzatov este licenţiat al Institutului pedagogic avar şi al Institutului de literatură «Maxim Gorki» din Moscova. A fost învăţător, a condus secţia avară a teatrului de stat din Mahacicala, a lucrat ca redactor în presă şi radio. Începe să publice versuri în 1937, iar în anul 1943 îi apare primul volum, intitulat *Fierbîntea dragoste şi arzătoarea urd*, tradus în limba rusă în anul următor, sub titlul *Pământul meu*. De atunci, aproape douăzeci de volume de versuri, în limbile avară, rusă şi ale altor popoare sovietice, au făcut tot mai cunoscut şi mai îndrăgit numele poetului. Rasul Gamzatov este deputat şi membru al Prezidiului Sovietului Suprem al Uniunii Sovietice.

Fiu al unui popor mic, Gamzatov este un mare poet, unul dintre cei mai reprezentativi poeţi sovietici contemporani.



Satele avar, risipite în văgăunile munţilor caucazieni, păstrează faima vechilor orfevrieri, ceasornicari, fierari şi tîmplari de odinioară, cînd, pentru a-şi valorifica produsele, meşteşugarii părăseau locurile natale, bătînd drumurile Astrahanului şi Klevului, ajungînd pînă prin părţile Uralului şi Siberiei. Faima acestor meşteri vestiţi nu a scăzut întru nimic pînă în zilele noastre, atît doar că ei nu mai sînt nevoiţi să pribegască luni în şir de-a lungul marilor fluvii ale Rusiei: cumpărători de pretutindeni le vizitează cooperativele. Meşteri nu mai puţin iscusiţi sînt avarii şi în cîntecele lor, străbătute de bărbăţia strămoşilor.

Cîntecul a păstrat vitejia, înțelepciunea, suplețea graiului bogat în metafore. Avarii spun despre sine și astăzi că se nasc *de-a dreptul în șea, mai sus ca norii*; gîndirea lor este și îndrăzneată și înaripată.

Bogata tradiție folclorică (din care izvorăște direct poezia lui Rasul Gamzatov), ca de altfel însăși ființa etnică a poporului avar, a fost salvată de la dispariție numai și numai datorită Puterii sovietice. « Fără Lenin, soarele nostru s-ar fi înecat în Caspica » mi-a spus un colhoznic din Buinaksk în urmă cu ani, cînd în tovărășia lui Rasul, am vizitat Daghestanul. Știința de carte era pînă la Revoluție un privilegiu exclusiv al clerului mahomedan; astăzi, în limbile celor peste douăzeci de naționalități care formează populația Daghestanului sovietic, apar nenumărate ziare, reviste, cărți. Mahacala, capitala acestei republici autonome și unul dintre principalele centre portuare ale Caspiceii, a devenit un oraș frumos, păstrînd trăsăturile arhitecturii orientale, care predomină de altfel în întreg Daghestanul. Acolo, la Mahacala, l-am reîntîlnit, cum spuneam, pe vechiul meu prieten, Rasul Gamzatov. Chip deschis, spirit viu, neastîmpărat, spontan, stăpînînd un fin umor, Rasul Gamzatov strălucește prin originalitatea ideilor sale poetice, prin reflectarea artistică inedită a vieții contemporane. Acolo, mi-am dat seama cît de iubit este acest poet de poporul său.

Premiul Lenin a încununat încă o dată fruntea unui scriitor sovietic de mare valoare.

TIBERIU UTAN

CE-I MAI BUN ÎN NOI

*Ce-i mai bun în noi și-i mai firesc
Tinerețe oamenii numesc.*

*Luptă de păreri, curaj, avînt,
Unii îmi spuneau că trec curînd,*

*Și îmi profeteau că-ajuns om mîtur
De entuziasm am să mă satur*

*Și cu înțelegere mai multă
Voi privi egal, onor, insultă, —*

*Copleșit de griji, trudit de drumuri,
Că-am să uit de-a tinereții fumuri*

*Și-am să-i strîng la ceai, la mine-acasă
Pe vrăjmași și prieteni lingă-aceeași masă...*

*Dacă,-aevea, peste ani, se poate
Să mi se întîmple-acestea toate*

*N-aș mai îndrăzni odată baremi,
Să te văd suind pe ceruri, soare!*

PLOUĂ, S-A-NOPTAT...

*Plouă, s-a-noptat, — eu la tine mă gîndesc.
Ninge peste sat — eu la tine mă gîndesc.*

*Zarea-i de cleștar; eu la tine mă gîndesc.
Ierburi noi răsar. Iar la tine mă gîndesc.*

*Paseri vin, le-aud, — doar la tine mă gîndesc,
De se-ntorc spre sud — tot la tine mă gîndesc*

*Flori sau fulgi pădurile dacă mi le troienesc,
Zi și noapte una-s, — eu la tine mă
gîndesc.*

NUMAI UN CÎNTEC

*Numai un cîntec știe
Privighetoarea. Unul.
Cine să o-nșeleagă
De ce-l repetă-atît?*

*Doar eu am înșeles-o:
Ea patria și-o cîntă! —
Altfel, cu-aceiași cîntec
Oricui i-ar fi urît.*

În romînește de TIBERIU UTAN

IMAGINEA PREZENTULUI ÎN LUME

CONTRIBUȚII

PREȚIOASE

LA

TEORIA

REALISMULUI

SOCIALIST

Apariția în limba română a unei cuprinzătoare culegeri din articolele și însemnările critice ale lui A. Fadeev oferă posibilitatea de a delimita cu mai mare exactitate contribuția adusă de cunoscutul scriitor sovietic la definirea teoretică a realismului socialist și, totodată, de a-i urmări evoluția gândirii estetice, de a desprinde, din numeroasele note *subiective*, dimensiunile reale ale personalității sale artistice; preferințele literare, exprimate tranșant, părerile despre noțiunile fundamentale ale artei, într-o expresie personală, acel înțeles *intim* al lucrurilor generale, ajută la reconstituirea biografiei spirituale a scriitorului și luminează multe din aspectele operei sale artistice. Astfel de însemnări sînt totdeauna importante pentru cunoașterea unei personalități artistice. Opera lui Flaubert este dublată de o vastă, inestimabilă corespondență, eseurile critice ale lui Stendhal anticipează și definesc multe din preocupările sale literare, iar publicistica literară a lui Gorki — pentru a ne limita doar la aceste trei exemple — reprezintă un izvor prețios pentru înțelegerea operei sale monumentale. La modul și la dimensiunile sale, A. Fadeev continuă această tradiție, aducînd prin scrierile critice o contribuție importantă în dezbaterile problemelor literare fundamentale ale epocii pe care el a parcurs-o. Începuturile acestor însemnări, înscrise în culegerea: *De pe pozițiile realismului socialist*¹, se leagă de un moment extrem de important pentru literatura sovietică: definirea metodei ei particulare de creație. Articolul: *Despre realismul socialist*, cu care se deschide de altfel volumul, este din 1932, dată cînd o literatură creată sub influența ideilor revoluționare primește, acum, o caracterizare estetică mai precisă.

¹ Apărută la ELU, 1962, în traducerea Emmei Beniuc.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

D. MERPERT și V. SKRIPKOV (U.R.S.S.) Prietenie. — mozaic



Experiența literară de după 1917 a dezvoltat această tendință și a creat toate condițiile pentru definirea metodei de creație specifice scriitorului revoluționar, în raport cu *obiectul* artei lui și cu metodele de creație anterioare.

Pentru Fadeev, ca și pentru Gorki, *realismul socialist* a apărut ca o necesitate estetică într-un moment de evoluție literară, afirmarea lui fiind legată de-o anumită cerință intrinsecă a artei față de progresul social. Realismul socialist duce, în acest chip, la rezolvarea dialectică a contradicțiilor de ordin gnoseologic ale vechiului realism (critic), într-o conjunctură istorică precisă, fiind, în concluzie, o treaptă imperios necesară în dezvoltarea realismului. Observațiile de această natură, exprimate de Fadeev la începutul deceniului al IV-lea, sînt, astăzi, pline de interes, cu atît mai mult cu cît în discuțiile din ultimii ani în jurul problemelor referitoare la geneza și structura realismului socialist s-au formulat opinii care contestă noii metode de creație caracterul istoric obiectiv, legitimitatea estetică. Acestea aparțin unor revizionisti care și-au cîștigat în lumea ideologică burgheză o tristă faimă printr-o polemică lipsită de sens. Ei vorbesc de caracterul *speculativ*, de lipsa unui fundament estetic, de un concept formal, fără un conținut estetic obiectiv, de o simplă formulă *conceptuală* a realismului socialist, «impusă» printr-un sofism. (v. în acest sens considerațiile — cu un *supliment de conștiință critică* — ale lui Henri Lefebvre, cuprinse în eseu: *Vers un romantisme révolutionnaire*).

Unor atari opinii, exprimate sub diverse nuanțe, și la începutul deceniului al IV-lea, Fadeev le răspunde implicit cînd respinge orice tentative de canonizare a realismului socialist și cînd insistă asupra condițiilor estetice și istorice care au favorizat apariția noii metode de creație în literatura veacului al XX-lea. Realismul socialist, precizează el, a apărut nu din voința subiectivă a unui estetician, dezamăgit de vechiul realism, ci din căutarea acelor căi care pot *ajuta* unei opere literare «să fie cît mai convingătoare, mai bine gîndită, mai veridică» în raport cu realitatea socialistă și cu noul umanism promovat de proletariet. Metoda artistică a artistului s-a născut tocmai din această cerință obiectivă. De vechiul realism, realismul socialist se deosebește, între altele, prin aceea că «înlătură treptat contradicția dintre concepția despre lume a scriitorului și metoda lui artistică, deoarece năzuințele subiective și interesele proletarietului nu vin în contradicție cu legile obiective ale dezvoltării istorice» (pag. 15). Societatea socialistă crează toate condițiile pentru a realiza ceea ce Engels numea, într-o scrisoare către Lassalle — *deplina îmbinare a profunzimii ideilor, a conținutului istoric conștient... cu vioiciunea și bogăția acțiunii shakespeareiene*.

În ceea ce privește perspectivele de creație pe care le deschide realismul socialist, Fadeev afirmă, pe linia principiilor leniniste, că noua metodă exclude, prin însăși esența ei, uniformitatea, canonizarea unei formule, a unui stil sau procedeu artistic; ea implică «o mare bogăție de individualități artistice», legate între ele prin poziția ideologică, prin concepția filozofică unitară despre lume. Se ascunde aici, cumva, pericolul limitării inițiativei creatoare, a individualității artistice, așa cum au afirmat adeseori adversarii ideologici ai realismului socialist? Nu, răspunde Fadeev, nici o piedică nu stă în calea artistului, nici o dogmă nu barează individualitatea lui pentru a se exprima în stilul cel mai adecvat; realismul socialist nu trasează norme rigide, nu impune un stil sau altul, dar cere ca în orice creație umanismul socialist să fie exprimat în esența, plenitudinea lui, relațiile și sentimentele omului nou să fie oglindite cît mai veridic.

În ceea ce privește stilul, în trăsăturile lui esențiale, Fadeev crede, ca și Plehanov, că arta societății socialiste se apropie de stilul monumental al Renașterii. De aici, avertizează el, nu trebuie să se înțeleagă că realismul socialist cultivă numai realismul *eroic*, stilul monumental; nu ignorează caracterul critic, demascator; s-ar putea spune, adaugă Fadeev, precizând o idee a lui Gorki — că realismul socialist este cel mai critic dintre toate *realismele*, pentru că procesul de demistificare, de «smulgere a tuturor măștilor» este dus pînă la ultima lui consecință; au fost create toate premisele pentru ca fenomenele sociale și morale să fie văzute în adevărata lor cauzalitate.

O idee care revine deseori în însemnările lui Fadeev este aceea privitoare la romantismul revoluționar, organic integrat — după el — realismului socialist. Este vorba de un romantism de tip nou, a cărui dimensiune fundamentală este *optimismul*. Fadeev leagă romantismul de patosul necesar literaturii, de caracterul stimulator, stenic — și în această privință el se declară partizanul unei «forme romantice» în diversitatea de stiluri a realismului socialist.

«În realismul socialist — mărturisește el — forma romantică nu numai că se integrează în marea lui varietate de forme, dar este necesară precum aerul. Și nu mă refer numai la romantismul revoluționar care este una din trăsăturile esențiale ale realismului socialist, ci tocmai la forma romantică de exprimare a adevărului vieții. Această formă este greu de minuit în special în proză, totuși nu ne este inaccesibilă» (pag. 244). Autorul disociază romantismul revoluționar — «ca parte *esențială* a realismului socialist» — de «*forma romantică*», reprezentînd doar *una* din variatele *forme* (stiluri) ale realismului socialist (pag. 293). În ceea ce privește primul termen al disocierii — există pericolul, cum s-a subliniat mai tîrziu de către teoria literară, de a socoti realismul socialist o unitate mecanică de curente și metode, cînd el este, în realitate, o sinteză creatoare, în raport dialectic (de asimilare și depășire într-o sinteză structural nouă) cu tradițiile realiste. Această interpretare vulgarizatoare a și apărut în articole care descompuneau metoda realismului socialist în părți componente și o defineau în funcție de sursele ei tradiționale, ignorînd esențialul: caracterul fundamental nou al sintezei, elementele estetice inedite pe care le-a căpătat, în primul rînd, prin contactul cu realitatea revoluționară.

O limitare de acest gen nu întrezărim în reflecțiile lui Fadeev pe marginea literaturii, totuși disocierea pe care o face în elementele structurale ale metodei a putut da naștere la interpretări simplificatoare, în genul celor semnalate mai înainte.

O altă idee dominantă la Fadeev privește originalitatea artistică. Chiar din primul articol dedicat realismului socialist (din 1932), el atrage atenția că însușirea concepției socialiste despre lume a proletariatului este, într-adevăr, un *imperativ*, dar nu constituie condiția unică pentru izbînda unui artist revoluționar. Acestui *imperativ*, scriitorul îi asocia altele, privitoare la *talent*, la *măiestrie*, la munca uriașă de cizelare și concentrare a expresiei; iar toate acestea sînt fără eficacitate dacă artistul ignorează un alt imperativ: cunoașterea vieții, asimilarea datelor realului. Originalitatea artei, caracterul ei inovator — nu pot fi desprinse, avertizează în altă parte Fadeev — de realitatea artistică a tipologiei umane, de zugrăvirea veridică a *caracterelor*.

«Noi n-am învățat îndeajuns, spune el — să zugrăvim caractere. Aceasta e o greșală de neiertat pentru un artist, cu atît mai mult în epoca noastră care, prin specificul ei, favorizează ivirea unui număr uriaș, nemaîntîlnit

în istorie, de noi caractere și personalități» (pag. 47) și în alt context: «pentru noi cel mai important e să determinăm *cum* se nasc noi forme ale relațiilor socialiste dintre oameni, noi tipuri și caractere de oameni, și în ce măsură artistul a izbutit să le înfățișeze» (pag. 51).

De originalitatea artistică, în înțelesul percepției și ogîndirii lumii întregii a unui nou tip uman, și a dimensiunilor unui nou umanism, Fadeev leagă originalitatea de expresie a artei realismului socialist; dobîndirea ei, autorul *Înfrîngerii* nu o vede separată de deprinderea de a munci, de dragostea pentru limba poporului, de stilul armonios, accesibil. În numeroase însemnări el atrage atenția asupra acestui aspect al procesului de creație, combătînd în termeni violenți facilitatea, convenționalismul, expresia prolixă sau efortul sisific al formalistilor de a acoperi lipsa unei gîndiri artistice îndrăznețe și originale sub lustrul unei imagini bine potrivite. Din acest punct de vedere sînt interesante și observațiile sale pe marginea unor scrieri literare din epocă. Cele mai multe dintre ele merg tocmai în întîmpinarea acestei originalități. Klim Samghin este, pentru el, expresia vie a unei *ultramediocrități monumentale*; unei opere a lui Leonid Leonov îi subliniază *originalitatea și subtilitatea* de a transfigura datele realității (pag. 224) etc. Lui Nicolae Ostrovski, Fadeev îi reproșează lipsa de *spațialitate* în roman, de integrare a personajelor într-un context bine definit în termenii lui: «prin spațialitate înțeleg — spune el — descrierea în cîteva trăsături a mediului înconjurător în care acționează oamenii, descrierea naturii, a lucrurilor, distribuția luminii și a umbrelor, situația personajelor în spațiu, unul față de celălalt și în raport cu obiectele» (pag. 186). În același sens avea față de romanele pentru copii ale lui Gaidar, rezerva că autorul «nu pătrunde destul de adînc în psihologia copilului» (pag. 208).

Personalitatea unui artist se definește nu numai prin opera lui, ci și prin poziția față de artiștii din vremea sa sau de cei care-l precedează. Din această perspectivă, *însemnările subiective* ale lui Fadeev, desprinse din caietele sale de note, fixează profilul unui scriitor umanist, cult, receptiv față de toate stilurile literare ale înaintașilor, comentator plin de probitate al contemporanilor săi. Are, se înțelege, preferințe, pasiuni pe care le definește în raport cu idealul său estetic și cu gustul lui particular în artă. De la Bielski reține critica adusă lui Goethe pentru puținătatea și fragilitatea elementului subiectiv în poezia titanului de la Weimar (pag. 254). Dostoievski îi pare, dincolo de laturile întunecate ale concepției lui, un artist genial; îi numește, chiar, un *diavol* și nu-și ascunde admirația pentru puterea lui gigantică de a reconstitui procesele cele mai ascunse ale sufletului omenesc.

Pe Andreiev îl socotește prolix, convențional la un mod sinistru; între realismul lui Flaubert și cel al lui Balzac preferă pe cel de al doilea. Caracterul contradictoriu și totodată *unitar* al personajelor lui Stendhal este explicat de Fadeev prin faptul că autorul lor «s-a format într-o epocă eroică, dar a fost nevoit să creze în epoca de triumf a banului» — idee care se poate reține dacă ne gîndim că Stendhal pune să acționeze firi napoleoniene (Julien Sorel, Lucien Leuwen) în împrejurările unei epoci dominate de puterea meschină a banului.

Realismul lui Flaubert i se pare «lipsit de perspectivă și orientare» (pag. 277) — apreciere ce ne pare, astăzi, prea dură, cu toate că, în continuare, Fadeev recunoaște autorului *Doamnei Bovary* — «măiestria (...) de a zugrăvi caractere, (...) puterea de pătrundere care îi permite să aleagă uneori din infinitatea de amănunte ale vieții pe cel mai surprinzător, (...) arta lui

neîntrecută de a mînuî cuvîntul». Opunîndu-l realismului balzacian, Fadeev critică realismul lui Flaubert pentru caracterul lui limitat, static. Prin figura lui Armand Collin (Vautrin), Balzac — crede Fadeev — dezvăluie adevărata faţă a capitalismului, «îl denunţă mai viguros şi mai profund» — «decît întreaga operă a lui Flaubert»; «Jaques Collin reprezintă viaţa reală într-o măsură mult mai mare decît *Educaţia sentimentală* şi *Madame Bovary* la un loc».

Fadeev nu-i iartă lui Flaubert îngustimea vederilor lui sociale, şi în primul rînd, «incultura specific filistină» faţă de teoriile revoluţionare din epoca sa. În interpretarea realismului lui Flaubert, Fadeev, fireşte, exagerează. Dezacordul cu vederile sociale ale autorului *Educaţiei sentimentale* îl face să ignoreze unele laturi ale realismului flaubertian. O pasiune ideologică sinceră nu trebuie însă să ne împiedice a vedea forţa unui realism care, fără a avea amplitudinea realismului balzacian, are totuşi factura lui proprie, inimitabilă, originală, un caracter demistificator evident. Critica adusă, în romanul *Madame Bovary*, moralei burgheze, filistinismului este, oare, lipsită într-atît de perspectivă şi de tăiş critic, încît o putem considera anulată de un singur personaj balzacian? Luat de curentul pasiunii sale pentru un realism de tip balzacian (amplu, profund), Fadeev ajunge să ignore şi să combată valorile altui tip de realism, nu mai puţin profund, ilustrat de Flaubert.

Interesant este de subliniat concluzia raţionamentului făcut de Fadeev prin comparaţia celor două tipuri de realism; adevăratul realism, precizează el, implică «înfăţişarea celor mai esenţiale aspecte ale vieţii, priceperea de a le descoperi», la aceasta contribuind concepţia cea mai înaintată despre lume, din epoca respectivă. Dar — avertizează el — «contradicţia dintre aşa numitele „vederi” ale scriitorului şi metoda lui artistică obiectivă nu este propriu zis contradicţia dintre o concepţie despre lume şi o metodă artistică (ceea ce e absurd), ci contradicţia din însăşi concepţia lui despre viaţă, care se reflectă în opera artistică, stîrbindu-i veridicitatea»... Din acest punct de vedere, realismul «care nu are perspectiva a ceea ce ar trebui să fie» nu poate fi, după Fadeev, un realism autentic (cazul lui Flaubert): «adevăratul realism include în mod obligator năzuinţa spre o viaţă aşa cum ar trebui să fie, visul, cu alte cuvinte, romantismul». Toate adevărate, dar în acest caz, *adevăratul realism*, aşa cum îl înţelege Fadeev, are în bună măsură atributele realismului socialist: realismul altei epoci şi altui ideal estetic. Exigenţa faţă de realismul lui Flaubert, din perspectiva acestei judecăţi, pare nejustificată, derutantă.

Volumul *De pe poziţiile realismului socialist*, fixează, în ansamblu, o biografie spirituală pe care o urmăreşti cu interes în evoluţia ei.

EUGEN SIMION

SAINT JOHN
PERSE
ÎN
«BIBLIOTECA IDEALĂ»

În colecția botezată de Gallimard «Biblioteca ideală» și unde au apărut monografiile critice despre mulți dintre scriitorii al căror nume circulă viu pe piața literară, un volum abia ieșit de sub tipar e consacrat lui Saint-John Perse. Cartea e semnată de Jacques Charpier și se cuvine a fi salutată ca fiind o excelentă unealtă de lucru. O culegere de texte, datorată contemporanilor poetului, evocă omul; caracterizarea operei revine lui Charpier; bibliografia critică, pagini antologice, fragmente critice mai vechi sau mai noi, recenzarea iconografiei, muzicografiei, cinematografiei, fono și discografiei sînt prezentate limpede și plăcut.

Putem oare spune, astfel stînd lucrurile, că un asemenea volum ne mulțumeste pe deplin și că alcătuirea lui ne-ar putea sta pildă pentru propriile noastre lucrări critice? Mi se pare că nu. Căci acest studiu, ca și celelalte consacrate pînă acum autorului *Amarelor* (număr patrusprezece titluri în bibliografia întocmită de Charpier) constituie tablouri pictate numai în tonuri luminoase și unde nici un loc nu e rezervat umbrelor. «Biblioteca ideală» își merită astfel numele fiind dedicată unor autori... ideali.

Dar realitatea nu e întotdeauna «ideală». Saint-John Perse e un poet de seamă, ceea ce nu ne împiedică să-i aflăm predecesori, să-l încadrăm istoric într-o evoluție, să formulăm față de opera lui, fie și cu modestie, obiecțiile noastre și să nu ne mulțumim cu o glosă lexicală și sintactică menită a înrudi lucrările consacrate acestui poet cu comentariile care însoțesc edițiile savante ale operei lui Tacit.

Nu că asemenea glose n-ar fi în cazul de față necesare. Saint-John Perse e un poet obscur chiar dacă el afirmă cu avînt retoric și cu majuscule: «M-am numit Obscurul deși eu locuiam în plină Lumină»¹. Poate că ochii noștri să fie cumva prea slabi și atîta

Amers, Strophe II.

lumină să le întunece vederea. Saint-John Perse e deci — pentru noi cel puțin — un poet obscur. Din ce provine oare această obscuritate? De ea pare a fi în primul rând răspunzător lexicul poetului. Acesta deschide, într-adevăr, porțile operei lui tuturor cuvintelor cu condiția ca ele « să se afle în micul Larousse »¹. Dicționarul mai sus numit cuprinde în edițiile lui recente 70.000 de cuvinte. Shakespeare folosește — pare-se — 60.000, iar Rabelais, 50.000. Materialul lexical al lui Saint-John Perse e astfel extrem de bogat; el n-ar depăși totuși comprehensiunea noastră dacă n-ar avea două caracteristici menite a ne dezorienta: densitatea cuvintelor rare și întrebuintarea lor în contexte aluzive.

Și Roger Caillois, în a sa *Poetică a lui Saint-John Perse*, și Charpier, în monografia lui recentă, simt nevoia să-l apere pe poet de învinuirea de obscurism în numele realității: Saint-John Perse ar fi, după cei doi critici, un « realist ». (Al patrulea capitol al cărții lui Charpier e intitulat: « O cură de realitate »). Cuvântul rar este, și după Caillois și după Charpier, la Saint-John Perse, cuvântul propriu, acela care reprezintă exact și adecvat obiectul. Cînd Maurice Saillet, în cartea sa *Saint-John Perse, poet al gloriei*², relevă în opera autorului studiat « inexactități, confuzii sau invenții, nu pentru a diminua pe poet ci, dimpotrivă, spre a-l felicita și a descoperi în acest fapt drepturile imprescriptibile ale poeziei care ar consta în a imagina în chip suveran în loc de a se pleca în fața realului »³, Caillois, cum va face și Charpier mai târziu, protestează împotriva acestei păreri și demonstrează, cu exemple concrete, ceea ce crede el că ar constitui « realismul » poetului.

E drept, recunoaște Caillois, că acest « parti-pris de adevăr » îl împinge pe poet să compună « texte scrise uneori în ieroglifice, relatînd fapte fără precedent și fără posteritate »⁴. Dar ieroglificele pot fi descifrate, e vorba numai să pozezi cheia codului. Charpier, ca și predecesorii săi întru glosa operei lui Perse, ne oferă cîteva lămuriri. În capitolul intitulat « Cuvinte de trei ori îndreptățite », autorul monografiei ne explică, de pildă, un vers, pîrînd în primul moment ermetic, dar care e simplitatea însăși dacă stai să te gîndești. Iată-l: « Nitru și natronul sînt teme ale exilului ». « Nitru » — ne spune Charpier — e un alt nume al silitrei (« salpêtre » în limba franceză curentă). « Natron » (v. Larousse) este un carbonat de sodiu care folosea vechilor egiptieni spre a-și îmbalsăma mumiiile. « Nitru » și « natronul » sînt deci produse chimice care servesc pentru a conserva, întocmai ca memoria, facultatea în deosebi necesară în împrejurările exilului. Să mai luăm încă un exemplu, exercițiul trebuind repetat pentru ca practicarea lui să devină facilă. Ascultați un vers tot din volumul *Exil*: « Răcoare a umbelei, a steblei, răcoare a aribei sub bob, / O ! atîtea azime încă la buzele peregrinului ! ». Dacă știi sub umbela și stebila « sînt inflorescențe a căror particularitate e de a grupa florile aproximativ pe același plan — ca niște fulgi de zăpadă pe arbori sau pe acoperișuri — că arila este tegumentul care învâluie

¹ *Entretien avec Pierre Mazars* în Charpier, Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1962, p. 207.

² Maurice Saillet, *Saint-John Perse, poète de Gloire*, Paris, Mercure de France 1952.

³ Roger Caillois, *La Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1954, p. 195.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

anumite semințe — evocator deci, al viitorului — că azima e pîinea frămîntată de izraeliți în amintirea străbunilor lor de dinaintea Exodului »¹ — atunci invocarea trecutului, a exilului și nădejdea viitorului apar cu evidență, pretinde glosatorul.

Cuvintele rare pot fi căutate în dicționar, unealtă strict necesară unui cititor conștiincios al operei lui Saint-John Perse. Pe primul îl mai pîndesc însă și alte greutăți. Cuvîntul rar este, la poetul nostru, închis în contexte aluzive. Perse nu-ți spune pe față, fie și cu un material lexical uluitor de bogat, ce crede și ce simte. El face aluzie la anumite fapte (în genere de cultură) pe care tu, cititor, trebuie să le cunoști pentru a restabili sensul versului. E cazul acestui verset desprins din poemul *Amare*: « Du-te, copile, și vezi la răs_pîntie cum fiicele lui Halley, frumoase călătore celeste în haine de Vestale, prinse în noapte cu cîrligul de cristal al undiței, se pricep să scape cu promptitudine la cotitura elipsei »². Dacă știi că « fiicele lui Halley » sînt cometele studiate de către astronomul englez din veacul al XVII-lea deții cheia rebusului care devine un joc de copil.

Afară de cuvîntul rar și de contextul aluziv, Saint-John Perse mai folosește și alte mijloace poetice pe care Charpier — îndatorat, de altfel față de glosatorii precedenți — le pune foarte bine în lumină. E vorba de metaforă, « urmărită pînă-n sînul imaginii »³, de sinecdocă (care spune mai mult pentru mai puțin), de antonomază (care indică excelența), de hiperbolă (care merge mai departe decît adevărul obișnuit), de eufemism (care pune accentul pe calitate). Afară de aceste procedee verbale, gramatica colaborează la exaltare. Vocativul, exclamativul, imperativul acordă acestei poezii o strălucire liturgică »⁴.

Cu asemenea unelte lexicale și sintactice, Saint-John Perse alcătuieste grandilocvente inventarii ale bunurilor și acțiunilor unei lumi care apare reală prin concretul ei și imaginară prin faptul că nu e nici cînd determinată geografic și istoric. « Opera mea — declară Saint-John Perse — înțelege să scape oricărei referințe istorice oricărei incidențe personale ». Despre ultimul său poem *Cronică*⁵ poetul spune: « sub titlul său *Cronică*, care trebuie luat în sens etimologic, e un poem (consacrat) pămîntului, omului și timpului, tustrele confundate pentru mine în aceiași noțiune atemporală de eternitate ». (Cum poate fi oare timpul atemporal? ne întrebăm noi, aplicînd, ce e drept, unei înalte poezii metoda modestă a bunului simț).

În opera lui Saint-John Perse atenția principală se îndreaptă totuși asupra omului. Tuturor celor care au vorbit despre umanismul poetului, în frunte cu Aragon, le-a plăcut să citeze celebrul vers: « Să ne grăbim ! Să ne grăbim !... E vorba de om... Și cînd va fi vorba de om va lua cineva oare cuvîntul? »⁶. Capitolul șase al monografiei lui Charpier e intitulat « Naturalism și umanism ».

¹ Charpier, op. cit., pp. 67-68.

² *Amers, Et vous Mers*, V.

³ Charpier, op. cit. p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ *Chronique*, Paris, NRF, Gallimard, 1980.

⁶ *Vents*, III.

Dar umanismul lui Saint-John Perse se reduce, pentru Charprier la faptul că poetului nu îi e rușine — precum nu le este nici naturaliştilor — să evoce în lumina înaltei poezii, funcțiile biologice cele mai ascunse ale omului. «Nimic din ceea ce e firesc, nimic din ceea ce e uman — spune Charprier — nu este străin de Saint-John Perse. Acestei poezii care este opusă unei evaziuni din realitate, cititorul trebuie să-i răspundă printr-o mare grijă de a nu întoarce spatele aceleia ce este aici înscrisă»¹.

De fapt, umanismul lui Saint-John Perse este acela care merge mai departe, care dă un sens mai înalt poeziei sale. Numai că poetul se interesează totdeauna de omul *singur*. Și cel mai bun exemplu în acest sens îl constituie poemul *Anabase*, opera cea mai citită a poetului. *Anabase* e «povestea aluzivă a unei cuceriri într-un timp și într-un spațiu imaginare, în Asia Centrală, extraplanetară și extratemporală. E poemul solitudinii în acțiune», spune Saint-John Perse². Omul singur, e Principele, adică Conducătorul. Lui îi sînt dedicate primele poeme ale autorului apărute sub titlul *Elogii: Prietenia Principelui*³ sau *Cîntecul moștenitorului*⁴.

Această lume «de cortegii, de defilări, de parade, de serii savant subîmpărțite», ni se pare cu greu a se încadra într-o viziune heracliteană a Universului, cum vrea Charprier. Criticul care se întemeiază pe o declarație făcută de poet, socoate că gîndirea lui Perse, ca și aceea a lui Heraclit, «e dominată de conceptul devenirii universale»⁵. Nu există însă devenire în afară de timp și Saint-John Perse face, o afirmație ca aceasta: «Opera mea a evoluat în afară de spațiu și timp».

O asemenea poezie a Elogiului hiperbolic și a înaltului Cere-monial, clădită pe metafora rară, îndelung urmărită și pe un lexic alcătuit dintr-o mișurare de cuvinte îndeosebi de inusuale și de neașteptate, care conține devenirea ca pe o introducere în poem a elementelor cu excluderea evenimentelor, anistorică și aspațială, a mai existat ea oare? Dacă îi citim pe glosatorii poetului, putem crede că Saint-John Perse constituie un cap de linie. În realitate, poetul *Amarelor* se înscrie într-o foarte veche tradiție. Aceasta începe cu poezii obscure ai evului mediu și-și atinge deplina înflorire la începutul veacului al XVII-lea în poezia prețioasă în genere și, în deosebi, în cultismul spaniol. Ce este oare altceva Gongora decît un Saint-John Perse al vremii lui? Ca și poetul contemporan nouă, Gongora (cităm pe René Bray care nici nu se gîndește la această apropiere) dorește să exprime lumea. În acest scop pune la contribuție toate mijloacele: săvîrșește sinteza eteroclitului, rezolvă distinctul de confuz, chiamă instantaneul în durată, rămîne de-a pururea îndrăgostit de preciziunea sonoră, dă versului un relief plastic care-l face de neuitat⁶. Dacă am scrie poemul *Solitudinii* al lui Gongora în versete, cine nu l-ar confrunta cu *Amarele* lui Perse?

¹ Charprier, op. cit. p. 76.

² cit. apud. Charprier, op. cit., p. 121.

³ *Amitié du Prince, Commerce, été 1924.*

⁴ *Chanson du Présomptif, Commerce, hiver 1924.*

⁵ Charprier, op. cit. p. 109.

⁶ René Bray, *La préciosité et les Précieux*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 98.

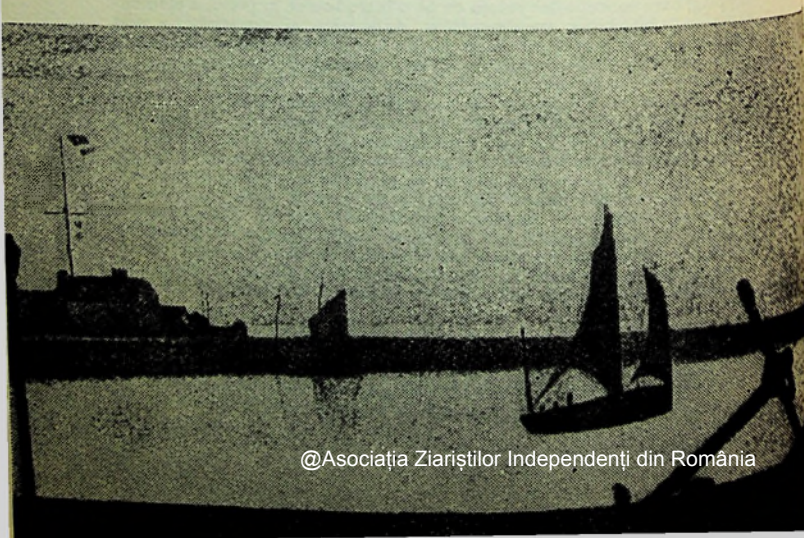
Influență? Nu, echivalente de condiții. Prețiozitatea s-a dezvoltat din evul mediu pînă în societatea capitalistă contemporană ca o expresie a elitelor care se apără de atingerea impură a plebei. Obscurantismul e o metodă de izolare. Diplomatul Saint-John Perse, Amicul Principilor, definește versul ca pe « o singură și lungă frază fără cenzură și de-a pururi îninteligibilă »¹. Dar situarea aceasta istorică, condamnatoare pentru noi care socotim că poezia trebuie să fie cunoaștere și să comporte mesaj, cunoaștere și mesaj adresate oamenilor, tuturor oamenilor, nu putea fi o vină în ochii lui Charpier. De ce atunci autorul lui *Anabase* n-a fost încadrat în linia istorică căreia el aparține? Poate pentru că istorismul însuși apare astăzi Occidentului ca o primejdioasă atitudine raționalistă și științifică. Întocmai ca autorul pe care-l studiază, Charpier socoate că Poetul este « un om atacat de zeu ! un om vorbind în echivoc ! ah ! un om rătăcit într-un amestec de aripi și de spini, printre nunți de acvile »².

Să recunoaștem că nu aceasta e definiția poetului realist, s-admitem că noțiunile filozofice suferă deplorabile confuzii în cartea lui Charpier, să observăm că acesta nu-și situează istoric obiectul studiului său, și să mai mărturisim și că această recenzie rapidă n-a consemnat decît o mică parte din problemele pe care opera foarte surprinzătoare și contradictorie a lui Saint-John Perse le pune.

ELENA VIANU

¹ Exil, III.

² Vents, II, 6.



ADY ENDRE — PROZATOR

Prin forța împrejurărilor, cea mai vie istorie literară, aceea care, neconsemnată în tomuri de erudită exegeză, își înscrie continuitatea în însăși conștiința generațiilor succesive de cititori, operează o selecție care nu întotdeauna îi poate avantaja pe creatori. Principalul risc pe care-l comportă o atare selecție îl constituie, fără îndoială, unilateralizarea, dăunătoare, în mai mare sau mai mică măsură, chiar atunci când se are în vedere conturarea celor mai eminente personalități artistice. Creația ce perpetuează memoria marelui florentin de la sfârșitul evului mediu feudal și începutul erei capitaliste, de pildă, este *Divina Comedie*, numită multă vreme chiar «il Dante»; eclipsat de capodoperă, celălalt mare poem al său, *Vita Nuova*, la fel de reprezentativ poate, sub alte unghiuri de vedere, pentru personalitatea complexă a autorului său, a fost dat aproape uitării. Geniul shakespearean, căruia îi datorăm atâtea zeci de sonete, nu mai puțin bogate, și ele, în substanță artistică, își atestă, de asemenea, nemurirea îndeosebi prin câteva piese, unanim și dintotdeauna cunoscute și gustate de publicul spectator: *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear*, *Romeo și Julieta*, *Richard al III-lea*, *Cum vă place*, *Visul unei nopți de vară*, *Femeia îndărătnică* și altele câteva. Baudelaire este și va fi probabil venerat, în conștiința cititorilor, ca poet, cu toate că individualitatea sa artistică reiese cu suficientă pregnanță și din proza sa. Același lucru se poate spune și în legătură cu unii scriitori ca Pușkin, Musset, Eminescu, și mulți alții, cunoscuți tot îndeosebi (și în unele cazuri aproape exclusiv) ca poeți. Limitele — firești — ale unei asemenea istorii literare orale impun, cu alte cuvinte, simplificări pe care nu le poate influența, în general, nici cea mai completă și mai doctă lucrare de istorie a literaturii, naționale sau universale.

Un destin întrucâtva asemănător cu acela al ilustrațiilor săi confrăți, amintiți mai sus, a avut și maghiarul Ady. Ca și Baudelaire sau Eminescu, de pildă, a fost și el reținut, nu numai în paginile — scrise sau nu — ale istoriei literare universale, ci și în memoria conaționalilor săi, în special ca poet. Mai mult: ca și lui Macedonski, în literatura noastră, i-a fost dat și lui să poarte, multă vreme, eticheta de două ori simplificatoare de «reprezentant, prin excelență, al simbolismului, în poezia maghiară». Adevărata sa personalitate artistică, au mult mai complexă decât aceea circumscrisă de asemenea formule estetizant-dogmatice, nu a putut fi conturată satisfăcător decât în anii din urmă, când întreaga sa moștenire s-a bucurat de o cercetare atentă, comprehensivă. Abia acum se poate spune că a fost pusă în valoare și contribuția sa la dezvoltarea nuvelisticii maghiare, în primele decenii ale secolului nostru.

Cum se explică însă uitarea care s-a așternut, destul de timpuriu, asupra prozei lui Ady? Este oare vorba, ca și în cazul unora dintre creatorii amintiți, în această ordine de idei, de aceeași simplă — și firească, în ultimă analiză — selecție, pe plan istoric, a valorilor celor mai bogate în semnificații ideologice și estetice? Se pare că lucrurile nu stau tocmai așa; ne-o sugerează însuși alcătuitorul primei culegeri mai ample din proza marelui scriitor, atunci când specifică, în postfața ediției budapestane din 1939, că multe nuvele au trebuit să fie omise «din pricina tendențiozității lor exagerate»... Iată deci adevărata explicație a ignorării sistematice a prozei lui Ady, de către critica și istoriografia literară buhară din patria sa! Si iată și unul din motivele

©Asociația Ziaristilor Independenți din România

care ne pot determina să ne aplecăm, astăzi, cu mai multă atenție, asupra acestui sector, de loc neglijabil și sub raport artistic, al creației sale. Aceasta, cu atât mai mult, cu cât *Nuvelele* editate de E.L.U., în traducerea meritorie a lui Constantin Olariu, reprezintă — după opinia prefațatorului, poetul Méliusz József — cea dintâi încercare de transpunere într-o altă limbă a unei părți din proza marelui scriitor și prieten al poporului nostru.

Situat în continuitatea unor volume de versuri, cum este *Antologia* apărută încă în 1948 sau acela, de dată mai recentă, prezentat în traducerea lui Eugen Jebeleanu, volumul de *Nuvele* vine să întregască, substanțial, în conștiința cititorului român, imaginea personalității proteice și polivalente a lui Ady. Într-adevăr, epica marelui poet ni se înfățișează ca un fel de cutie de rezonanță a întregii sale opere. Notele tragice, atitudinile manifest critice, ca și accentele nobile de revoltă, sublimite în caratele versului său agitat, evoluează nestingherit în practica sa îndelungată de foiletonist. Schițele și povestirile sale — socotite, de fapt, în cele mai multe cazuri, impropriu nuvele — constituie, așa cum mărturisea însuși poetul, în prefața volumului său din 1910, rezultatul major al dorinței sale, resimțite câteodată acut, de a «evada», vremelnic, din «carcera pocziei», spre a-și obiectiva sentimentele și impresiile chinuitoare, prilejuite de contactul nemijlocit cu societatea vremii. Întocmai ca și Caragiale sau Cehov, prozatori cu care se și înrudește, prin unele dominante ale foiletonisticii sale, Ady realizează o adevărată cronică a acelor ani. Angajându-se să alimenteze foiletonul unor publicații ca *Szabadság*, *Buda-pesti Napló*, *Népszava*, *Vasárnapi Ujság*, *Pesti Napló* și altele, scriitorul profită de acest lucru pentru a-și exprima, adeseori în mod mai explicit poate decât cu mijloacele liricii, atitudinea cetățenească. Povestirile sale, străbătute de numeroase elemente autobiografice, vizează cu acuitate cele mai diverse aspecte ale așa-zisei «democrații» burghezo-moșierești din vremea sa: venalitatea presei și mercantilismul politicianist burghez (*Baronul și cumanii*, *O zi printre alegători*, *Amanta lui Balajthy*, *Din jurnalul lui Balajthy Kamill*), dezumanizarea morală a aristocrației oligarhice (*Dreptatea Ohidy-lor*, *A doua moarte a Hedwigei*, *Cazul baronului Borz*, *Boierii în vilegiatură*, *Casele bogătaşului*), imoralitatea clerului romano-catolic (*Vedenia călugărului Norbert*, *În împrejurimile catedralei*, *Fintina lui Jóna*), discriminările rasiale (*Riza*, *vinzătoare de ouă*), tragismul unor destine, în condițiile societății ce legifera injustiția și compromisurile (*Automobilul*, *Sfântul Ioan Botezătorul*, *Băieții lui Bálint birjarul*, *Nevasta domnului Sternsohn*, *Duduș*, *Feri și Rindunica Maria și Gáspár*, *Satul Zenobie*, *Patru oameni îndrăgostiți*) etc. Atitudinea critică a scriitorului, disimulată de obicei în ironia amară a subtextului, răbufnește pe alocuri, adoptând tonul ce amintește violența pamfletului arghezian. Consemnând, de pildă, destinul, cu valori generalizatoare, de simbol, al unui cal (*Moartea lui Sultan*), Ady nu-și poate reține unele reflecții de o amărăciune dublată de dezgust, la adresa rinduielilor din Ungaria vremii sale. Într-o povestire, de asemenea cu numeroase semnificații alegorice (*Fintina lui Jóna*), propunându-și să înfățișeze indirect viața din aceeași țară nefericită, pe care o *sericeau domni și popii*, scriitorul își motivează în felul următor alegerea temei: ... Dar pentru că oamenii care au condus destinele Ungariei îmi sînt îndeobște nesuferiți, hai să scriu mai degrabă despre o fîntînă. Pentru că o fîntînă nu poate fi niciodată atât de nevrednică și de haină cît un boier maghiar. Încrederea poetului vizionar în luminile unui alt viitor, în care ticăloșia întreținută de trîntori să lase locul dreptății și belșugului, repartizat după cu totul alte criterii, străbate povestirea fantastică, cu sim-

boluri și mai transparente, intitulată *Solul bucuriei*, cu care se încheie volumul. Cuvintele pe care i le adresează muncitorul sărac Némét lui Ferkó, băiețușul care, aidoma fetei din tulburătoarea povestire a lui Andersen, întrevăzuse realitățile de basm ale unui tărîm fericit, concentrează profunde semnificații sociale: — *Nu-i nimic, băiete, dacă ai visat... Ai avut un vis adevărat, și o dată și o dată va fi întocmai cum ai visat. N-are să mai meargă așa multă vreme, ca multe milioane de oameni săraci, muncitori să trăiască în mizerie și amărăciune. N-are să fie totdeauna așa, ca lumea să fie a citorva bogați. Numai că pentru asta, băiete, trebuie să învățăm, să fim solidari, să credem, să muncim și să luptăm. Bărbatul cel bun și strălucitor pe care l-ai visat aseară are să vină nu peste mult și are să rămînă aici, printre noi. Cel pe care l-ai văzut aseară în vis va birui. Iar cînd va birui, totul va fi așa cum ai visat și nu va mai fi sărăcie și nenorocire pe acest pămînt.*

Umanismul cald, atît de propriu creației cehoviene, definește, în egală măsură, și proza lui Ady. Zîmbetul trist, generos, domină și la el relatarea, atunci cînd ea urmează destinul unor oameni unili, ducînd o viață ternă. Naționalismul îngust al unora dintre contemporanii săi, lui Ady îi repugnă, ca și indiferentismul social al altora. Adeziunea sa față de păturile oprimite nu-i exclude pe cei de o altă naționalitate: eroii povestirilor sale nu se împart în maghiari, romîni, sași, ci în exploatați și exploatați.

În ce privește specificul epicului său, se impune constatarea că acumularea și organizarea materialului faptic nu constituie, la Ady, obiectivul central al narațiunii. Cum e și firesc, fiind vorba de proza epică a unui poet, lirismul evoluează în volute largi, în cuprinsul povestirilor sale, potențînd semnificația ideologică a faptelor și stimulînd adeziunea sau refuzul cititorului față de cele relatate. Apeînd la cunoscuta cerință formulată de Caragiale, am putea spune că și Ady se dovedește, în acest sens, un partizan al *tendinței cu artă*, adevăr contestat, după cum am văzut, de critica oficială de odinioară, care nu vedea în proza sa — pe motive lesne de înțeles — decît amintita *tendențiozitate exagerată*.

Revenind acum la constatarea de la care am pornit, am dori să conchidem, manifestîndu-ne speranța că inițiativa traducerii acestei prime culegeri din proza lui Ady va fi în măsură să întregască, în conștiința iubitorilor de literatură autentică din țara noastră, interesul pentru marele scriitor.

LEON BACONSKY



ELIZA ORZESZKOWA ȘI REALISMUL CRITIC POLONEZ



La începutul celei de-a doua jumătăți a veacului trecut, romanul polonez se înfățișa sub aspecte minore. Literatura primei jumătăți a secolului părise a-și fi cheltuit toată seva într-o tumultuoasă eflorescență de creații romantice: lirică, poeme dramatice, romane cu subiect istoric sau cu atmosferă exotică. Proza politică de caracter protestatar nu lipsea, însă proza epică s-ar fi zis că rămăsese pe seama unor diletanți. Frământările intense ce duseră la insurecția patriotică din 1863, contribuiră însă la activizarea spiritelor, la îndreptarea preocupărilor artistice pe făgașul luptei pentru ridicarea poporului la un nivel superior sub raport economic și cultural. Insurecția fu înfrântă, dar scriitorii polonezi conștienți nu se descurajară, ci căutară pe de o parte să explice cauzele acestei înfringeri, iar pe de altă, să militeze cu condeii și cu fața în vederea înarmării materiale și morale a maselor pentru o luptă viitoare. Și dacă Bolesław Prus, prin anii șaptezeci, a explicat în articolele sale publicate în *Kurier Warszawski* cauzele reale ce au determinat eșecul insurecției — Eliza Orzeszko a reabilitat romanul polonez, orientându-l spre teme contemporane, eminentamente sociale, și realizând opere de o certă valoare artistică.

Dacă pentru detalii interesante asupra operei și autoarei putem trimite pe cititori la substanțiala introducere informativă a volumului, semnată de Olga Zaiczik, aci vom căuta să precizăm locul în literatura polonă al Elizei Orzeszkowa ca inițitoare a curentului realist-critic, înaintea lui Prus.

Eliza Orzeszkowa s-a născut în 1841 la Grodno, punctul quasi-central al teritoriilor unde urma să se desfășoare insurecția din ianuarie 1863, cuprinzând masiv Lituania și Bielorusia, parțial Ucraina. Declanșată în noaptea de 22—23 ianuarie, insurecția avea să antreneze pe cărturarii avansați, «roșii», urmărită fiind în dezvoltarea ei de către tineretul progresist, căruia îi aparținea și Eliza Orzeszkowa. Recent căsătorită, ea făcea pe atunci modeste încercări literare pe care le va nimici mai târziu, dintr-un simț de probitate și exigență artistică superioare. Tinăra debutantă se manifestă de la început ca o fiică a insurecției, ce exprima năzuințele de emancipare națională și socială, și căreia Lenin îi acordase «o însemnătate gigantică și de prim ordin, nu numai din punctul de vedere al democrației, ci și panslave, ci de-a dreptul paneuropeană». Începând din 1873, Orzeszkowa scrie articole polemice militând pentru susținerea ideilor progresiste ale vremii: *Citeva cuvinte despre femeie, Patriotism și cosmopolitism, Despre evrei și chestiunea evreiască*. Paralel apar romanele *Eli Makower* și *Meir Ezojowicz* (1874—1878). Cu operele sale de largă respirație, *Dziurdziowrie*, *Pe Niemen* și *Tăranul*, roade ale anilor optzeci, Orzeszkowa atinge etapa realizărilor majore și cunoaște celebritatea. Atât publicul mare, cât și intelectualii timpului, au prețuit la justa valoare primul din aceste trei romane (1885), relatînd cu mijloacele unui dramatism sobru destinul soției unui fierar de la țară, bănuită de vrăjtorie într-un mediu saturat de superstiții bizare. În romanul *Tăranul* (Cham, 1889), se remarcă monumentalitatea figurii pescarului Paweł, a cărui psihologie e tratată de autoare cu pătrundere și cu forță artistică. Romanul *Pe Niemen*, care înfățișează fenomenul decăderii economice a moșierimii poloneze, completează fresca veridică a mediului rural-provincial.

Încă în *Tabloul anilor de foamete* și într-un roman de tinerețe, *Pan Graba*, autoarea demascase fără cruțare descompunerea morală și falimentul economic-politic al acestei categorii sociale. Pe *Niemen* oferă imaginea cuprinzătoare a aristocrației pasive și degenerate, a nobilimii mijlocii ahtiate după avere și a șleahței mărunte, ruinată, redusă la același nivel material și de gândire cu țărănimea. Împărtășind concepția pozitivistă, comună scriitorilor polonezi din vremea ei, romanciera dotată cu un spirit destul de adânc, a evitat alunecarea spre elogiul vieții patriarhale și spre nostalgia trecutului, deficiențe pe care nu le-a ocolit marele său contemporan Sienkiewicz. A fost acuzată adesea de «idilism» și de o simpatie prea vădită față de propriile sale personaje; în fond, această simpatie se referă la personajele tinere — căci Orzeszkowa acordă mult credit tinerei generații. Personajele ei de predilecție sînt Justyna — robusta și activă Justyna, opusă în romanul *Pe Niemen* bolnăvicioasei și romanțioasei doamne Korezyńska — și Jan Bohatyrowicz, ce se dedică muncii pe tărîm obștesc, alesul Justynei.

Eliza Orzeszkowa a fost o scriitoare fecundă. În afară de romanele mai sus citate, alte lucrări epice ca *Bene Nati*, *Ad Astra*, *Argonauții*, culegerile de nuvele sociale și de moravuri *Mărunișuri*, *Scintei*, *Clipe*, constituie dovezi grăitoare asupra posibilităților și orizontului scriitoarei. Nuvelele traduse acum în românește sînt cele mai reprezentative pentru volumele purtînd titlul colectiv *Din diverse sfere* (1879—1882). Ele înfățișează o lume de oameni mărunți, necăjiți, asupriți, la fiecare pas suferind din cauza lumii burgheze în care trăiesc.

Din această sumbră «galerie de portrete», adevărate gravuri în apă tare, desprindem pe acela al cerșetoarei care ocrotește pe mica Julianka din nuvela cu același nume. Cu cit altruism o hrănește bătrîna pe fetiță, adăugînd simplu «tu ești mică, ai toată viața în fața ta!» Cu cită inocență aceeași Julianka judecă ceea ce i s-a spus în treacăt despre «chipul cum a venit pe lume»: ea nu mai crede în «barză» (și autoarea notează cu finețe jena timidei soții a strungarului), iar dacă e întrebată despre tatăl ei, răspunde «cu gravitate, ca o sentință: «Prinde vîntul pe cîmpie!» La fel de incisiv creionate sînt imaginile din *Tadeusz*, din *Domnișoara Antonina*, istorie modestă și dură a meditatoarei exploatare în mediul burghez capitalist; în fine cele din *Doamna cea bună*, rechizitoriu nemilos al falsei filantropii burgheze. Doamna Ewelina, speță de demimondenă cu pretenții de generozitate, culege diverse fetițe orfane, le «crește» un timp, învățîndu-le să se pieptene frumos și să fredoneze cîntece franceze, pînă cînd se satură de ele și ori le exploatează (dacă au aptitudini de croitorie, ca nefericita Czernusia) ori, după ce le-a lăsat cu căteii, le îndepărtează pur și simplu. Și dacă pentru micuța Helka, înții excesiv răsfățată, apoi părăsită fără remușcări în voia soartei, mai există vreo scăpare, aceasta nu-i poate veni decît de la zidarul Jan, care o aduce în casa lui plină de copii.

Editarea culegerii în românește, tălmăcirea efectuată conștiincios și plină de înțelegere față de originalul polonez, sînt bine venite. Am fi dorit poate să găsim aci și fragmente din care să reiasă valorile stilistice ale creației Elizei Orzeszkowa. Căci scriitoarea n-a fost numai un analist, un observator lucid al fenomenelor sociale, ci și un maestru al cuvîntului. De aceea, pe drept cuvînt, contemporanii au numit-o pe Orzeszkowa «sora mezină a lui Mickiewicz».

R. CIOCAN IVĂNESCU

Printre reprezentanții cei mai de seamă ai literaturii clasice bielorusă alături de Ianka Kupala se numără și Iacub Kolas.

Prezența sa în viața literară a Bielorusiei se poate urmări din primii ani ai secolului nostru, desfășurându-se cu multă intensitate, neîntrerupt, până în anul morții scriitorului (1956). O operă vastă și variată, o bogată activitate de îndrumător al tinerilor literați, i-au asigurat un loc bine meritat în cadrul culturii bielorusă. Dacă într-o anumită măsură începuturile literare ale lui Iacub Kolas s-au dezvoltat sub semnul caldei prețuirii a lui Gorki, ulterior scriitorul bielorus a urmat pilda de îndrumător și animator al culturii sovietice ce i-a oferit-o autorul romanului *Mama*, jucînd în cadrul literaturii bielorusă, într-un fel, rolul pe care Alexei Maximovici l-a deținut în dezvoltarea întregii literaturi sovietice. De altfel, Iacub Kolas a subliniat totdeauna înălțarea pe care Maxim Gorki a avut-o în formarea lui ca literat: « Numele lui Maxim Gorki a devenit stindardul meu literar — mărturisirea scriitorului bielorus. Povestirile lui mă îmbărbătau, îmi dezvăluiau o lume nouă, care venea să înlocuiască pe cea veche, trezeau idei și inițiative, stimulau cele mai bune sentimente umane... »

Dar tradițiile literare preluate, dezvoltate și îmbogățite de Iacub Kolas nu s-au circumscriș la creația gorkiană. Ele au îmbrățișat o arie destul de vastă, în care locul principal a revenit atît clasicilor literaturii ruse, cît și predecesorilor săi în literatura bielorusă, precum și unor clasici ai literaturii ucrainiene. Preferințele sale cuprind poezia lui Pușkin și Lermontov, dar mai ales pe cea a lui Nekrasov, de care-l leagă numeroase afinități de idei și sentimente. Alături de cunoașterea substanțială și prețuirea folclorului bielorus, Kolas apelează în creația sa la învățămintele poetului Ianka Lucina, unul dintre primii reprezentanți ai literaturii bielorusă clasice. Printre tradițiile democratice, progresiste, preluate de creația lui Iacub Kolas se numără și cele ale poeziei lui Taras Sevcenko sau A. Mickiewicz. Exemplul acestor înaintași în ale scrisului i-a stimulat și orientat și mai puternic creația spre interesele, spre idealurile poporului, accentuînd aspirațiile democratice și progresiste spre care tînărul scriitor era înclinat prin însăși experiența sa de viață. Biografia lui Kolas prin toate trăsăturile sale caracteristice îl pregătea pentru o activitate de scriitor cetățean, de scriitor al poporului, în primul rînd al țărănimii. În această privință opera lui Kolas poate fi asemuită cu cea a lui Taras Sevcenko și desigur prin rezonanțele sale sociale și politice cu cea a lui Nekrasov. Experiența de viață a scriitorului bielorus i-a îngăduit să vorbească despre suferințele și durcările poporului său în deplină cunoștință de cauză. « Universitățile » vieții sale s-au desfășurat în mijlocul țărănimii bielorusă, în satele și cătunele îndepărtate ale Polesiei. Copilul unui paznic de pădure, Iacub Kolas a îndrăgit peisajul natal de un farmec discret al Polesiei, care i s-a întipărit adînc în suflet și în minte. După anii de învățătură la seminar el va reveni pe meleagurile natale ca învățător. Legătura sufletească strînsă cu poporul, dragostea pentru el, înțelegerea aspirațiilor lui vor determina

primii săi pași pe calea protestului împotriva asupririi și exploatării, pe calea luptei pentru libertate. Urmărit de poliție, arestat și condamnat la trei ani închisoare (1908—1911) Iacub Kolas va fi lipsit la un moment dat și de pâinea amară pe care i-o oferea slujba de învățător la țară și va rămâne șomer.

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie deschide un capitol nou în viața scriitorului și marchează un moment de cotitură în existența sa, și ca om și ca scriitor. Kolas desfășoară o intensă activitate literară, îmbinată cu cea pedagogică și obștească, muncește cu intensitate și devotament pentru propășirea culturii bielorusă.

Creația scriitorului este vastă și foarte variată. Moștenirea lui literară, ce se desfășoară pe o distanță de o jumătate de veac (1904—1956), cuprinde poezii și poeme, schițe, nuvele și romane, piese de teatru, publicistică etc. Nu lipsite de interes și valoare sînt și traducerile făcute de Iacub Kolas după versuri de Pușkin, Lermontov, Nekrasov, Taras Sevcenko.

De la primul volum *Cîntecele tristeții* (1910) trecînd prin creația de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie cu poeme ca *Pămîntul nou* (1910—1923), *Casa pescarului* (1940—1947), *Simon Muzicantul* (1911—1925), culegerile *Zilele noastre* (1937) *Glasul pămîntului* (1943), *Casa mea* (1946), drumul poetic al lui Iacub Kolas urmează o linie ascendentă, spre o maturizare artistică tot mai evidentă, o adîncire și o îmbogățire a conținutului de idei, o cizelare mai atentă a formei.

Nu mai puțin bogată este și creația în proză a lui Iacub Kolas. Odată cu primele încercări în versuri apar culegerile *Schițe* (1911) și *Chipuri dragi* (1914), alături de o serie de nuvele și povestiri. În anii puterii sovietice Iacub Kolas manifestă înclinare spre opere epice ample. Am putea cita ca reprezentative pentru proza sa romanele *Viața liberă* (Na prastorah Jizni — 1926), *Mlaștina* (1933), *Declasatul* (1930—31) și în deosebi trilogia *La răspîntie* (1921—1954). Această operă la care scriitorul a lucrat aproape jumătate din viață ne apare ca o sinteză a propriului lui drum de viață, a propriei lui experiențe de viață, dar și ca o sinteză a năzuințelor și faptelor, a idealurilor și luptei generației sale, și mai larg, a poporului bielorus într-o anumită etapă a existenței sale istorice. Deși poartă într-o măsură amprenta autobiografică, romanul depășește (ca și trilogia autobiografică a lui Maxim Gorki) semnificația unui singur destin, a unei singure vieți. Andrei Lobanovici poate fi identificat pînă la un punct cu autorul, dar este interesant pentru noi să subliniem mai ales caracterul său tipic, valoarea largă de generalizare a acestui personaj. După cum și evenimentele descrise, ținînd de biografia unei persoane (pe alocuri fiind lesne de identificat cu momente din existența lui Iacub Kolas) capătă o semnificație tipică, o valoare de amplă aplicare și generalizare. Am putea chiar spune că sub unele aspecte (mai ales zugrăvirea mediului rural, relațiile țaran-moșier, învățător-țaran etc.) romanul ar putea trezi în mintea cititorului romîn unele asociații, paralele și asemănări cu situația existentă la noi în țară înainte de 23 August 1944.

Acțiunea ce se situează în primii ani ai veacului nostru, ne duce pe meleagurile puțin cunoscute ale Polesiei, ținut al pădurilor «fără margini și fără sfîrșit» străjuit de «zidurile groase ale codrilor», și de numeroase mlaștini, ținut cu o populație incultă, stăpînită de superstiții și prejudecăți, exploataată și asuprită de moșieri, de autoritățile țariste. Eroul romanului, Andrei Lobanovici, e învățător. Ambianța și mediul par a ne aduce aminte de cele din romanul *Apostol* de Cezar Petrescu.

Andrei Lobanovici ne apare de la început ca un om care, în ciuda tinereții sale și a unor naivități aparente, ia viața în serios și-și pune în consecință problema rostului ei, a felului cum ea trebuie să fie trăită. Căutând un țel aspirațiilor sale, o concretizare a visurilor sale nebuloase, el pătrunde tot mai adânc interesele și necesitățile țăranilor. Aproape fără să-și dea seama, el se înarmează cu o cunoaștere a problemelor sociale, care inevitabil va da precizarea și îndrumarea necesară năzuințelor sale. Angrenarea pe drumul luptei sociale și apropierea de cercurile revoluționare se face și cu concursul unei colege, învățătoarea Olga Viktorovna, dar mai ales sub înfrurirea unor evenimente ca războiul ruso-japonez, cu valul său de nemulțumiri stîrnite, și izbucnirea revoluției din 1905. Limpezirea definitivă a conștiinței politice a lui Andrei Lobanovici are loc în urma contactului cu literatura marxistă și sub înfrurirea muncitorului Alexandr Golubovici, pe care-l cunoaște în timpul detențiunii la închisoare.

Romanul nu urmărește întreaga evoluție a lui Andrei Lobanovici. Făcîndu-ne cunoștință cu eroul cînd acesta pășește pe drumul unei vieți independente, luîndu-și în primire postul la care fusese numit după absolvirea seminarului, romancierul îl părăsește în momentul cînd iese din închisoare, unde fusese deținut, și reîntră aparent în viața obișnuită, cotidiană. Dar cititorul poate descifra posibila și probabila evoluție a lui Lobanovici, care iese din închisoare cu conștiința politică formată și pe care-l așteaptă mari bătălii pentru dreptate și libertate.

Figura lui Andrei Lobanovici capătă precizie în contururi și vigoare în afirmarea ei prin comparație cu alte tipuri din același mediu, care reprezintă lumea învățătorimii rurale bieloruse din anii de dinaintea Marii Revoluții din Octombrie în toată varietatea ei. Totodată Iacub Kolas crează o imagine variată și bine conturată a vieții satului. În culori satirice îi zugrăvește pe reprezentanții moșierimii (Skirmunt) sau ajutoarele lui devotate (chiaburul Zahar Lemeș), pe diferiții sprijinitori ai politicii țariste (Duleba, Ivan Prokofievici). Diferențiate sînt și figurile de țărani (pe plan psihologic, temperamental și ca situație materială). Și dacă autorul privește cu simpatie oamenii din masa țăranimii muncitoare (Aksen Kali, Ovmen, nenea Pilip) subliniind trăsăturile lor pozitive, el nu-i cruță pe cei ce s-au transformat ei înșiși în exploataatori sau slujesc ca unealtă de exploatare în mîna claselor dominante.

Construit solid, ca o frescă amplă, romanul *La răspintie* reprezintă una din operele cele mai de seamă ale literaturii bieloruse și ale creației lui Iacub Kolas. Trebuie salutată inițiativa Editurii pentru Literatură Universală de a fi publicat tălmăcirea românească a operei scriitorului bielorus.

TATIANA NICOLESCU

Povestirile întrunite în volumul *Spovedania unui fugar* (apărut în Editura pentru literatură universală, colecția *Meridiane* – 1962), ne oferă posibilitatea de a cunoaște pe unul dintre reprezentanții literaturii coreene realiste, din perioada interbelică. *Toi So He*, la fel cu numeroșii săi tovarăși de generație, participanți la grupările scriitorilor proletari, « *Iomguns* » sau « *Phaschiula* », și-a pus literatura în serviciul celor mai stringente probleme ale epocii lui. Scrisul lor era un scris militant, angajat unor țeluri politice imediate, precum și unor largi aspirații democratice: lupta împotriva ocupantului japonez, dezvăluirea condițiilor inumane de trai ale păturilor sărace din Coreea. Iată de ce lectorul va căuta zadarnic în această literatură performanțele stilistice și de expresie pe care le-ar putea aștepta de la o artă cu tradiții milenare. *Scrierile mele* – mărturisește autorul *Spovedaniei unui fugar* – *sînt lipsite de transparența cerului și strălucirea lunii, sînt cețuase și tulburi ca apa dintr-un iaz cu lotuși*. În volumul de față o singură povestire, aceea despre frumoasa, dar nefericita *Me Vol*, respiră atmosfera proprie literaturii coreene clasice. Cum însă în epoca în care a activat *Toi So He* (deceniile trei și patru ale secolului nostru) continuatorii acestei bogate tradiții erau în bună parte reprezentanți epigonici ai unei arte eșuate în facilă caligrafie, literatura nouă, pătrunsă de realism și spirit popular, era aceea care anunța viitorul.

Povestirile din acest volum se găsesc sub semnul comun al aceleiași atmosfere înăbușitoare, al acelorași probleme umane. Caracterul autobiografic al majorității experiențelor de viață cuprinse ne îndeamnă să apropiem destinele sărmanilor emigranți din povestirile lui *Toi So He* în asemenea măsură, încît să putem vorbi despre un singur erou reprezentativ, cu o unică și reprezentativă experiență. Este vorba întotdeauna de un coreean foarte sărac, fără lucru, împovărat de o familie numeroasă, hărțuit zilnic de mizerie și foame, neocolit de izbucnirile crude ale naturii neîmblinzite. Emigrarea în regiunile Chinei de nord-est nu aduce vreo îmbunătățire situației lui; din contră, se accentuează sentimentul penibil de responsabilitate față de familia părăsită. Interesant este să remarcăm că, într-o asemenea situație, eroii lui *Toi So He*, departe de a se lăsa copleșiți se străduiesc că caute întotdeauna o ieșire activă. E drept, unii eșuează într-o revoltă anarhică (povestirile *Foamea și crima*, *După inundație*), dar cei mai mulți dintre ei fie că aleg calea luptei revoluționare, fie că ajung la înțelegerea matură a faptului că adevăratul rost și-l pot găsi numai pe meleagurile patriei.

Una din cele mai frumoase povestiri ale culegerii, *În lumea viselor*, caută să ne apropie de sufletul poporului coreean cu bogata lui putere de imaginație, cu visele lui naive, dar foarte impresionante, despre un viitor luminos. Prin tehnica, foarte fină, de prezentare aparent indiferentă a unui fragment de viață bogat în diverse semnificații, această povestire dobîndește acea transparență de care vorbea autorul și care, într-adevăr, lipsește celorlalte pagini ale sale. Povestirea *În lumea viselor* ne poate da o idee despre evoluția eventuală și posibilă a acestui prozator, pe care o moarte crudă l-a secerat în plină tinerețe.

În fine, o altă grupare de povestiri, de asemeni realizată pe osatura unor evenimente autobiografice, reușește să ne intereseze prin datele pe care ni le comunică asupra condiției intelectualului coreean din acea vreme. În acest sens, pot fi amintite titluri ca *Treisprezece voni*, *Inelul cu rubin*, *Plapuma de lînă*, *Opt luni*, *Scrisoare către fratele meu*, *E numai începutul*, *Nepotrivirea*.

MIRCEA TOMUS

PĂMÎNT FĂRĂ ARME

«Gălbejiți, de o culoare între galben și pământiu (...) bolnăvicioși, îmbătriniți, cu bărbi sfioase, cu zbircituri în jurul ochilor arși de soare», oamenii despre care scrie Dora Alonso par mai degrabă niște spectre descinse dintr-o bolgie dantescă decît niște ființe vii. Sînt cei care în insula semănînd cu o «uriasă rădăcină dulce» (acțiunea se petrece în Cuba, înainte de revoluție) fac să rodească «moșia zahărului», care trudesce ca sevele generoase ale pămîntului să urce tot mai bogate în plantațiile de cafea, păzesc cirezile de bivoli pe saivanele grase sau seamănă cîmpurile, dar care rămîn mereu doar un «tîrg de brațe», o masă de guri flămînde. E într-adevăr aproape de necrezut mizeria în care au trebuit să-și ducă existența în trecut țărani cubanezi, mizerie care răzbate pînă la noi ca un tipăt de minie și disperare, în romanul Dorei Alonso intitulat *Terra inermă*, «Pămînt fără arme»¹.

În umbra portocalilor și a palmierilor oamenii nu-și găsesc liniștea și fericirea, biografia lor este tristă, «croită cu foarfeca sărăciei». Între o copilărie lipsită de orice orizont și o moarte prematură, viața lor înseamnă doar un șir de boli, umilințe și dezamăgiri. Verochio care încearcă într-o sută

¹ Ne mirăm de ce editurile noastre pun atîta nejustificată pasiune în schimbarea unor titluri: de ce *Tigri și calmani*, în locul titlului original, mult mai bogat în rezonanță, ales se înțelege, cu chibzuință de autor.



de feluri să se ridice deasupra nevoilor sfîrșește prin a se apuca de băut.

Ce se va alege din liniștea căminului bătrînului Clemente Munoz care nu poate accepta căsătoria fiului său cu o «servitoare» și-l izgonește de acasă? Dar din visurile de fericire ale neștiutoarei Chacha, al cărei soț e nevoit să fure? Dar din dorința micuțului Lepe de a învăța carte? Poreclit din cauza slăbiciunii sale «mosquito», adică «musculița», el nu va putea rezista bolilor, sfîrșindu-se: «Avea unsprezece ani dar părea mai mic, pentru că era păduchios și infometat. (...) Pentru că pe acest pămînt năpăstuit — ei, copiii — se nășteau din sînge anemic, din istoveala sărăcimii. Din traiul celor dați uitării».

E drept, autoritățile nu-i uită chiar cu totul pe acești oameni. Scriitoarea denunță metodele folosite de stăpîni, față de cei care nu-și puteau plăti datoriile, metode barbare amintind de cele ale stăpînilor de sclavi din secolele trecute. Familia lui José este scoasă cu pușca și izgonită în toilă noapții din propria casă: «Tîrindu-se pe brînci, familia ieși afară cu cliinii și cu lacrimile ei. Lăsa în urmă copăceii plini de rod, sacrificiul zadarnic și dreptatea ciuruită de gloanțe».

Din rîndul celor care «ciuruiău dreptatea cu gloanțe» întîlnim în carte pe Pancho Capote și frații Juan. Aceștia, murdari de aur, consideră viața și suferințele oamenilor drept niște bunuri personale, și cred că peisajul înconjurător, atît de generos, a fost creat numai pentru a le face mai plăcute orele lor de siestă. Dens de fapte și semnificații volumul realizează acea atmosferă grea, apăsătoare, care nu se mai poate îndura, atmosferă prevestitoare de furtună.

«E vremea să se isprăvească odată cu povestea aceasta», exclamă la un moment dat unul dintre personaje, nemaiputînd îndura nedreptatea.

Revoluția cubaneză avea să-și asume, ea, sarcina de a spulbera aceste crunte realități, atît de vehement demascate în romanul Dorei Alonso.

MARIN SORESCU

Cincizeci de ani de teatru de Spiros Mellas, primul volum al unei substanțiale trilogii nu este numai o carte de amintiri a unui eminent om de teatru, ci și o vie istorie a teatrului grec și străin din prima jumătate a secolului nostru.

Împietind prețioase documente și date din viața teatrului cu o anecdotică plină de savoare și umor, Spiros Mellas cunoscut în trecut și publicului românesc cu piesa *Papa se lustruiește*, jucată de V. Maximilian, iar recent cu *Clănele și regele*, jucată de teatrul *Lucia Sturza Bulandra*, ne prezintă cele mai de seamă evenimente artistice și teatrale ale vremii, ne face cunoștință cu o galerie de străluciți actori, dramaturgi și regizori, ne comunică fapte și întâmplări legate de prezentarea anumitor spectacole și ne poartă, în cele din urmă, pe drumurile strădaniei autorului, întru ridicarea scenei grecești la un cît mai înalt nivel tehnic, artistic și educativ.

Ca mulți alți autori, Spiros Mellas a simțit chemarea teatrului, încă din prima adolescență, «debutînd în propriul său teatru, instalat în spălătoria locuinței părintești, pe o scenă destul de mărișoară, avînd chiar și „manteau d'arlequin“, cortină și mai multe fundaluri, făcute din hîrtie groasă și vopsite, toate, de mine».

Încercărilor puerile le-a urmat curba ascendentă a unei evoluții interesante și rodnice, angajîndu-l pe tînărul scriitor, pe drumul artei adevărate. Prima sa piesă de teatru este *Jertfa* urmată îndeaproape de *Fiul umbrei* și ceva mai tîrziu de *Cămașa roșie*; toate s-au bucurat de o bună primire.

De atunci înainte aflăm numele lui Spiros Mellas împletit îndeaproape cu destinele teatrului grecesc din prima jumătate a secolului nostru. Luptînd pentru introducerea unui repertoriu de calitate împreună cu alți scriitori și oameni de teatru progresiști, Mellas a avut de înfruntat dificultăți și prejudecăți bine înrădăcinate. Succesul teatrului facil promovat în scopuri comerciale a împiedicat mult timp reprezentarea unor opere clasice sau contemporane cu adevărat valoroase. În ciuda strălucitei interpretări a marei actrițe Kiveli, nici *Nora*, capodopera lui H. Ibsen, nici *Strigoii* nu au avut succes în Grecia. Ziarele explicau, inaderența publicului la spectacole, prin «specificul» naturii grecești... Soarele luminos și cerul albastru al Greciei, țara bucuriei nu se potriveau — după părerea lor — cu climatul sumbru, apăsător al creației marelui dramaturg nordic.

Urmînd exemplul marilor novatori, din teatrele străine, al lui Stanislavski, Copeau, Baty și al altora, Spiros Mellas caută sprijinul unor elemente valoroase și declanșează o curajoasă promovare a dramaturgiei grecești și a marilor scriitori străni, făcînd cunoscute publicului grec operele lui N. Gogol, Karel Čapek, Oscar Wilde, Pirandello, Bernard Shaw și, în ultima vreme, ale lui I. L. Caragiale.

La «Noul Teatru de Artă», unde vroia să impună un nou program de lucru și de studii viitorilor actori — tehnica vorbirii, măiestria actoricească, literatura — scriitorului îi revenea sarcina predării

cursului de literatură. Acolo, Spiros Mellas a avut prilejul de a cunoaște două personalități proeminente ale teatrului grec — pe marele actor E. Veakis, profesor de măiestrie actricească, și pe Dimitrios Rondiris (pe care publicul bucureștean l-a cunoscut în timpul turneului teatrului Piraikon), elev extrem de dotat și de sirguincios, care l-a impresionat puternic pe scriitorul nostru. « Chiar dacă în afara lui Rondiris nu aş mai fi avut nici un alt elev — spune Mellas — aş fi continuat să predau, numai pentru el, cu acelaşi entuziasm, ca în faţa unei săli arhipline ».

Mai târziu, la Paris, Spiros Mellas lucrează cu Gémier şi are prilejul de a cunoaşte o seamă de trupe, de personalități teatrale de faimă mondială. Asistînd la lecțiile şi pregătirile lui Gaston Baty, în « Studioul » său, îl entuziasmează curajul acestuia, care militează îndrăzneţ pentru o artă vie, nouă şi contemporană.

Spectacolul cu piesa *Liluli* a lui Romain Rolland, a însemnat, de fapt, o dublă premieră, unică în felul ei, premiera extremei stîngi: atît pe scenă cît şi în sală se afla o lume nouă şi necunoscută. Un mozaic de spectatori, ruşi, polonezi, cehi, greci, italieni, elveţieni şi francezi, muncitori, funcţionari, intelectuali sau critici teatrale, instalaţi în scaune, urmăreau cu atenţie încordată spectacolul organizat de o excelentă trupă de muncitori şi funcţionari comunisti, care dădeau spectacole pentru popor, în provincie. În timpul zilei actorii munceau iar seara studiau într-un conservator anume înfiinţat, operele celor mai reprezentativi dramaturgi. Cine erau actorii? Cum se numeau protagoniştii acestei minunate trupe, nu ştia nimeni. Zadarnic i-ai fi căutat în paginile programelor: acestea nu cuprindeau decît titlul piesei şi numele autorului ei. Semnificaţia spectacolului era replica usturătoare, dată teatrului industrial.

Cadavrul viu de Tolstoi, jucat la Paris şi avînd ca protagonist pe uimitorul Al. Moissi, l-a impresionat în mod cu totul deosebit pe Mellas. Deşi Moissi dădea replicele în limba germană şi prea puţină lume din sală cunoştea această limbă, spectacolul a putut fi urmărit şi înţeles datorită extraordinarei sale interpretări pentru că — după cum relatează Mellas — « Al. Moissi este un fahir al interpretării, un vrăjitor al scenei, care are în gît un minunat instrument, care produce sunete de o unică muzicalitate ! ».

Odată înapoiat în patrie, Spiros Mellas continuă cu forţe noi acţiunea de stimulare a unui teatru nou. Împreună cu un grup de actori şi regizori de seamă pune bazele « Teatrului liber », care trebuia să devină tribuna unei arte teatrale înnoitoare, profund umane.

Programul lui avea drept puncte cardinale promovarea unor dotaţi dramaturgi autohtoni şi străini, a celor mai autentice talente actriceşti, colaborarea cu cei mai de seamă dramaturgi de peste hotare. Teatrui său a îndeplinit un rol cultural progresist şi eficient, în ciuda piedicilor pe care oficialitatea i le punea în cale.

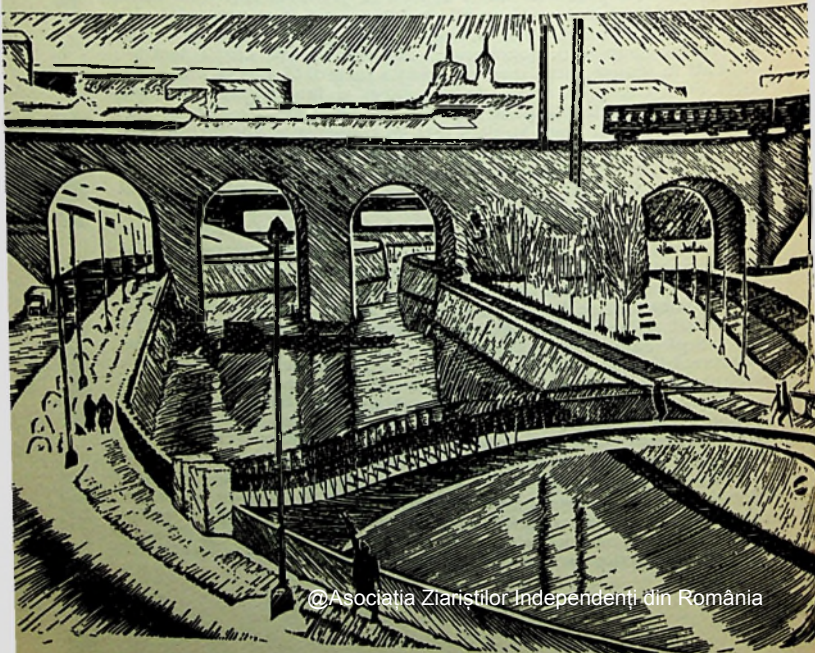
Autorul ne relatează, de pildă, cu un umor amar divergențele sale cu autoritățile, care în ajunul montării spectacolului *Sfânta Ioana* de Bernard Shaw, au vrut să-l interzică, sub motiv că este o piesă antimonarhică. Aceleași autorități au intenționat să refuze și reprezentarea piesei sale satirice *Papaflessa*, pentru că ar fi lezat chipurile susceptibilitatea unei națiuni străine.

Prieten al poporului nostru, cunoscător și admirator al operei lui Caragiale, academicianul Spiros Mellas a depus toată strădania pentru recenta și meritoria prezentare a spectacolului *O scrisoare pierdută* la Atena. Adept el însuși al unor cît mai strînse și rodnice schimburi culturale între cele două țări, semnalăm cu bucurie publicului românesc apariția primului volum al amintirilor sale.

POLIXENIA KARAMBI

G. ZAHAROV (U.R.S.S.)

Leningrad



ECOURI ROMÎNEȘTI

LITERATURA ROMINĂ ÎN UNIUNEA SOVIETICĂ

Răspîndirea literaturii romine în Uniunea Sovietică este un proces în continuă creștere. Fiecare an aduce noi titluri de traduceri din literatura romină în planurile editoriale, noi cărți ce se așază în vitrinele librăriilor, pe rafturile bibliotecilor. Apar nume încă necunoscute cititorului sovietic sau, dimpotrivă, se reia cunoștința cu scriitorii ce au mai fost tălmăciți și se bucură de apreciere. Este cazul cu unele din cele mai recente traduceri din literatura noastră apărute la Moscova și în primul rînd cu romanul lui Eugen Barbu *Șoseaua Nordului*. Alegerea romanului *Șoseaua Nordului* demonstrează atenția cu care oamenii de litere, de cultură, și în genere masele de cititori din Uniunea Sovietică caută să cunoască lupta Partidului Comunist din România în ilegalitate. Desigur că unele fapte și întîmplări, unele momente sau acțiuni, pot sugera cititorilor sovietici oarecare paralele sau trezi amintiri din propria lor experiență de luptă. Ni se pare întemeiată afirmația criticului sovietic Vadim Sokolov care scrie în recenzie sa despre romanul lui Eugen Barbu: « Multe lucruri din soarta lui Mareș, din cele înfățișate în roman i se vor fi putut părea cunoscute cititorului rus, îi vor fi putut trezi amintiri. Și nu e greu să ne închipuim că această recunoaștere i-a provocat un sentiment de bucurie. A fost așadar — își va fi zis el — și în România un 1905 cu Krasnaia Presnia, numai că acolo i s-a spus Grivița Roșie »...

Selecția operelor destinate a fi traduse vădește totodată preferința pentru creații de talent autentic, corespunzătoare unor criterii de apreciere mereu crescînde. Calitățile artistice ale romanului *Șoseaua Nordului* sînt apreciate în mod just de criticul Vadim Sokolov: « Putem spune că Eugen Barbu este conștient de talentul său. L-am putea asemui cu un pictor, care reușește prin instantanee succesive și izolate, „întîmplătoare”, să redea mișcarea vie a vremii și dezvoltarea caracterelor »... Criticul sovietic prețuiește îndeosebi în romanul lui Eugen Barbu zugrăvirea lui Gheorghe Mareș, toată descrierea vieții și a luptei sale, pe care le consideră integrîndu-se cu succes în realizările cele mai bune ale literaturii progresiste universale în înfățișarea eroului comunist, a soartei și locului său în societatea contemporană. Dar totodată V. Sokolov face și unele observații critice la adresa felului cum romancierul romîn, ni-l înfățișează pe Mareș. Eroul său îi apare singuratec, lipsit de bucuria unei familii și în genere se dau foarte puține știri despre viața lui intimă, personală. « Eroul lui Barbu nu este numai reținut și aspru cu sine însuși, s-ar părea că această parte a sufletului său a fost pentru totdeauna desființată, eliminată. Nici înainte de moarte cînd se gîndește la drumul de viață parcurs el nu-și aduce aminte de fiul său. E oare justă, dreaptă această atitudine a autorului față de eroul său ? »

Traducerile din limba romină și-au găsit în Uniunea Sovietică un grup de specialiști calificați, care le asigură o ținută literară de înaltă calitate. Tălmăcirea frumoasă a romanului lui Eugen Barbu a fost realizată de Tatiana Ivanova și Iuri Kojevnikov, amîndoi cunoscuți și prin alte traduceri din literatura noastră. Paralel au fost traduse și două scrieri ale lui Francisc Munteanu *Testamentul* și *Terra di Siena* (tradusă în rusește cu titlul *Pictorul*), publicate la sfîrșitul anului 1962 în revistele *Znamia* și *Inostrannaia literatura*.

Noile tălmăciri vin să se alăture unor traduceri anterioare în limba rusă după nuvele și romane cunoscute precum *Lența*, *În orașul de pe Mureș*, *Statuile nu rid niciodată* etc.



O confirmare a interesului crescând și susținut față de literatura română ne-o oferă apariția a tot mai dese studii critice și de istorie literară, adică cercetarea științifică a diferitelor probleme pe care le ridică fenomenul literar din țara noastră — contemporan sau văzut în perspectivă istorică.

Am putea astfel cita cele două monografii despre Mihail Sadoveanu, ca și numeroase articole și studii despre creația lui, monografii despre V. Alecsandri, Creangă, prefețe și studii despre I. L. Caragiale, Tudor Arghezi, Delavrancea, Topirceanu. De curând această listă a fost îmbogățită prin apariția unei monografii despre viața și opera lui I. L. Caragiale semnată de L. Cezza. Pe baza unei temeinice documentări, a unei cunoașteri amănunțite a surselor, cercetătorul reconstituie în plan istorico-literar evoluția personalității și creației marelui nostru satiric. Monografia se remarcă prin ținuta ei științifică, prin cercetarea atentă și pătrunzătoare a diferitelor opere — dramatice și în proză — ale lui I. L. Caragiale. Urmărind continuu lupta de idei ce s-a desfășurat în jurul creației scriitorului nostru, autorul monografiei adoptă o poziție polemică, combătând punctele de vedere reacționare formulate despre opera lui Caragiale. Prețios în acest sens este capitolul *Critica și istoriografia literară despre creația lui I. L. Caragiale*. Ne atrage de asemenea atenția prin caracterul lui personal capitolul privind *Specificul artistic al operei lui Caragiale*, în care autorul face unele observații interesante asupra procedeelelor caracteristice dramaturgiei, schiței sau nuvelisticei clasicului nostru, oprindu-se în deosebi asupra mijloacelor de limbă. Contribuții personale vădesc și capitolele de încheiere *Concepțiile estetice ale lui I. L. Caragiale și Caragiale și contemporaneitatea*.

O trăsătură deosebitoare a monografiei o constituie perspectiva literară largă pe fundalul căreia se face prezentarea operei lui Caragiale, înfățișată în strînsă legătură cu întreaga dezvoltare a literaturii noastre de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, ca o continuatoare a celor mai bune tradiții ale prozei și dramaturgiei românești anterioare, dar și ca o deschizătoare de drumuri pentru posteritate. Pe același plan de situare a operei marelui nostru satiric într-un complex literar cît mai amplu și definitoriu se situează legăturile, afinitățile, înruderile pe care autorul încearcă a le stabili între comediile lui Caragiale și *Revizorul* lui Gogol, între *Năpasta* și *Puterea întunericului* (în cazul acesta după părerea noastră mai puțin concludente și valabile) între schițele scriitorului român și cele ale lui Cehov. Poate că pe alocuri paralelisme subliniate de autor nu sînt din cele mai convingătoare, derivînd din simple asemănări de motive generale, dar considerată în general această comparație între Caragiale și opera unor scriitori ruși nu e lipsită de interes.

În ansamblul său monografia lui L. Cezza consacrată operei lui Caragiale prezintă un moment valoros în desbaterea problemelor literaturii române la care participă din ce în ce mai mulți cercetători sovietici și contribuie la cunoașterea și mai adîncă a operei scriitorului nostru de către opinia publică din Uniunea Sovietică.

T. N.

RETROSPECTIVĂ POETICĂ

Anii îndepărtați sînt « amintiri din copilărie » ale lui Paustovski. Fragment cu fragment și moment cu moment, ele reconstituie retrospectiv imaginea unei personalități în devenire. Scriitorul face parte din familia prozatorilor lirici. E un contemplativ cu o vină solidă din eposul folcloric. Copilăria lui Paustovski se dezvoltă într-un cadru natural, la țară, în conacuri împresurate de păduri, în preajma riurilor, în sud, la Kiev. Nu e însă un Dănuț al lui Ionel Teodoreanu, desfătat într-un mediu boieresc îndestulat, străin de ceea ce este suferința. Sora lui, Nadia, ca și nenea Iuzea, îi însușă pasiuni nobile: dorul de a cunoaște, de a nu avea liniște, de a călători și a vedea totul. Patriotismul bunicii sale, Vikentia Ivanovna, care umblă în doliu după înăbușirea insurecției poloneze de la 1863 îi trezește porniri înălțătoare. Personajul lui Paustovski are înclinație spre fantezie, e un visător, frământat de « misterele » vieții, cu o imaginație inflăcărată, un pasionat, care rămîne totuși un copil. Scriitorul prinde cu posibilitățile sale artistice de analiză și de evocare, rădăcinile, izvoarele personalității de mai tirziu ale omului, explică comportări, atitudini, caractere, arată cum ele se formează și se dozează sensibil în cadrul mediului social și natural. Cartea e scrisă cu o mare naturaleță și simplitate, cu o vervă duiosă și caldă, fără nici un efect artificial. Paustovski e un vibrant în adîncime și un poet de calitate în proza sovietică.

Scriitorul dă evenimentului biografic, în general comun, o putere de adevăr general, o notă de originalitate. Nimic nu este șters și banal. Capitolele *Limbile vii*, *Apa din riul Limpopo*, *Domnii elevi*, care pornesc undeva de la o anecdotică didactică cuprind licăriri de adevăr, instantanee vii ale reacției psihologice a copilului, fără a se transforma în însemnări cu caracter pedagogic. Nu e a studiu de pedagogie literaturizat, ci o operă literară autentică, cuprinzînd firește observații prețioase pentru pedagog și psiholog.

Copilul trăiește și se formează într-un cadru larg, care cuprinde bunici și părinți, prieteni, plăceri și dureri, orașul provincial și capitala. El înmagazinează experiență de pretutindeni, umblă, învață să-și iubească țara, Rusia. Patriotismul se învață din viață, cunoscînd locurile, oamenii, intrînd în viața evenimentelor care agită istoria începutului veacului prezent. Sînt pagini emoționante în care simți cum copilul se leagă, în călătoriile sale, de un oraș, de o pădure, de un riu, cum se leagă pe veci de pămîntul patriei sale.

Amintirile lui Paustovski au ceva viu, cald și apropiat. Ele nu răscolesc trecutul pentru a tulbura prezentul și a pricinui regrete pentru fericirea pierdută. Și eroul său literar trăiește dureri, decepții, trece prin încercări cînd situația îi e precară, familia i se risipește, dar lumea, oamenii îl salvează și-l ajută. Rămăs singur, nu ajunge un vagabond și un copil al nimănui. Nenea Kolea, mătușa Marusia, profesorul de latină de la liceul clasic îi înlocuiesc protecția părinților. E un exemplu admirabil de umanitate. Copilul cuiesc protecția părinților. E un exemplu admirabil de umanitate. Copilul lui Dickens, orfan, poartă calvarul condiției lui prin lume. Pentru el, mătușa, neamurile sînt popasuri de suferință. Copilul lui Paustovski nu se pierde în lume, pentru că omul nu-l alungă, ci îl primește. Viața îl duce pe copil

prin locuri îndepărtate, prin orașe risipite, pe drumurile nesfârșite ale Rusiei, dar nu se simte niciodată un străin și nu-l înspăimintă ideea de a pleca în lume. Și prin această carte, literatura sovietică dă o emoționantă lecție de solidaritate umană.

În *Ani îndepărtați*, Paustovski nu caută copilăria în sine, ci copilăria care e trezită și antrenată de mișcările revoluționare. Nenea Volodea, tata introduce în universul copilului noțiunea de luptă, de revoluție. Adăpostirea evreicii în timpul pogromului de la Kiev de către familia sa îl învață să se apropie de omul persecutat și aruncat la fundul societății. Prin amintirile unui copil, Paustovski caută să refacă imaginea socială a țării sale înainte de Revoluție. Prin prizma acestei vârste, el caută să arate lumina și întunericul unei epoci apuse.

E un drum greu prin viață, cu povârnișuri de dureri și cu lacrimi, dar copilul, ajuns acum pe treapta adolescenței, îl străbate cutezător, cu certitudinea realizării idealului pe care îl caută. «Nu, nu avea dreptate poetul când se plîngea de destinul generației mele. Noi nu eram nefericiți. Noi credeam și iubeam. Noi nu ne îngropam talantul în pământ. E sigur că sufletul nostru nu "va putrezi cîndva". Nu, și iar nu! Noi vom lupta pînă în clipa morții pentru a ne croi drum spre vremuri minunate». Eroul lui Paustovski nu rătăcește în viață, pentru că revoluția i-a dat scriitorului o busolă cu care să aleagă numai adevăratul drum: cel care trece prin sufletele oamenilor.

M. BUCUR



SOMOS MIKLOS (R.P. UNGARĂ)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

c a d r a n m o n d i a l

PROMETEU •

Cunoscuta scriitoare sovietică, Galina Serebriakova, autoarea volumelor *Tinerețea lui Marx* și *Răpirea focului*, și-a terminat de curind opera capitală a vieții sale, la care a muncit timp de trei decenii. E vorba de ultima parte a trilogiei *Prometeu*, închinată marilor întemeietori ai comunismului științific — Marx și Engels. Volumul ultim, intitulat *Culmile vieții*, este consacrat principalelor evenimente politico-sociale din a doua jumătate a secolului trecut: înființarea Primei Internaționale, Comuna din Paris, războiul franco-prusac, etc. Sint tocmai anii în care Marx își desfășoară titanica lui muncă asupra *Capitalului*.

Scriitoarea sovietică nu numai că a izbutit să înfățișeze condițiile în care s-a născut această monumentală lucrare dar, după cum scrie criticul I. Nazarenko, ea a deschis și «poarta pentru înțelegerea laboratorului de creație al genialului gânditor».

Apariția operei Galinei Serebriakova constituie unul din cele mai importante evenimente ale vieții literare sovietice actuale.

OPERELE LUI SERGHEI MIHALKOV •

În cursul anului 1963, la «Goslitizdat», va vedea lumina tiparului primul volum din culegerea de *Opere*, în patru volume, ale lui Serghei Mihalkov.

Această ediție însumează tot ce-a creat valoros poetul și dramaturgul Mihalkov în decurs de treizeci de ani de activitate literară.

Primul volum cuprinde, autobiografia scriitorului, versuri și povești pentru copii. În volumele celelalte, care urmează să apară pînă la sfîrșitul anului 1964, vor fi reunite piesele, pentru copii, fabule și foiletoane, versurile satirice, precum și opere dramatice ca: *Sălbaticii*, *Vîndătorul*, *Atenție, cad frunzele!*

MONOGRAFIE BARBUSSE •

Editura sovietică «Molodaia Gvardia» a publicat la sfîrșitul anului 1962 o interesantă biografie despre cunoscutul scriitor comunist francez Henri Barbusse, semnată de Irina Guro și Lidia Fomenko. Cartea zugrăvește într-un stil vioi și captivant portretul literar al lui Barbusse, evoluția concepțiilor sale politice și estetice. După cum scrie criticul sovietic A. Smirnova, în aceste pagini, figura lui Barbusse este înfățișată cu un mare patos iduntric. El este omul timpului său, al epocii sale. Dar el este un reprezentant, care a concentrat în personalitatea sa tot ceea ce e mai progresist și mai revoluționar. Autoarele îl înfățișează ca pe un scriitor care cercetează

atent viața oamenilor, și adună experiență « bob cu bob », pentru a-și « dărui apoi cu generozitate oamenilor tezaurul său ».

În acest volum, un loc important este rezervat călătoriilor făcute de Barbusse în Uniunea Sovietică, prieteniei care-l leagă de poporul sovietic și lupta desfășurată împotriva defăimărilor țării socialismului victorios.

KÁRPÁTI AUREL •

S-a stins din viață, la începutul lunii februarie a.c., în vîrstă de șaptezeci și nouă de ani, publicistul și criticul dramatic maghiar, Kárpáti Aurel, laureat al premiului Kossuth, vice președinte al secției maghiare a PEN-clubului.

Adînc cunoscător și pasionat cercetător al fenomenului teatral maghiar și universal, Kárpáti Aurel a colaborat vreme îndelungată la revista de orientare progresistă *Nyugat* (« Occidentul »), militînd pentru un teatru realist, legat de aspirațiile maselor.

În timpul scurtei existențe a primei republici sovietice maghiare din 1919, Kárpáti Aurel a editat revista de critică și artă a comitetului cultural revoluționar.

Numeroasele sale eseuri, cronici dramatice, povestiri, articole polemice, risipite în paginile ziarelor și revistelor, dau măsura măiestriei și a spiritului ascuțit care i-au caracterizat scrisul.

Eliberarea Ungariei l-a găsit la postul său de pasionat observator al evoluției noii dramaturgii maghiare, realist-socialiste, post pe care nu l-a părăsit nici atunci cînd — în anii din urmă — ochii nu l-au mai ajutat să asiste la un spectacol; asculta piesele de teatru la radio, după care-și scria cronicile atît de apreciate de cititorul maghiar care găsea în ele un competent interpret și un îndrumător de înaltă clasă.

ÎNAINTEA UȘII •

În editura pariziană *Buchet-Chastel* a apărut o culegere antologică din opera scriitorului realist vest-german Wolfgang Borchert, *Devant la porte* (Înainte de uși). În afara piesei ce dă titlul volumului (piesă pe care SECOLUL 20 a publicat-o în numărul trecut sub titlul *Uși închise*), selecția mai cuprinde cîteva nuvele și fragmente de proză. Prefața o semnează Heinrich Böll.

• Borchert este uriaș — se afirmă în esul din *Esprit*, care prezintă cartea. Opera sa are o importanță capitală. Ea a avut asupra scriitorilor vest-germani o influență covârșitoare... »

PREMIUL «ÎN UNANIMITATE» ●

Premiul francez *În unanimitate* a fost atribuit în acest an, pentru întreaga creație, lui Mohamed Dib. Același premiu l-au primit cu câțiva ani în urmă Julien Benda, Gustave Cohen, Marie Noël, Francis Carco și Pierre Mac Orlan.

Numele poetului și prozatorului algerian nu este străin cititorilor din țara noastră, presa literară publicînd cu diverse ocazii traduceri din poemele sale.

UN INTERVIU AL LUI JOHN BRAINE ●

« Trebuie să continuăm să spunem adevărul despre lume și să contribuim astfel la înțelegerea reciprocă dintre popoare », a declarat într-un interviu John Braine, care a terminat de curtăd un nou roman intitulat *Viața în înalta societate*, urmarea cunoscutei sale cărți *Room at the top* (tradus în limba română cu titlul *Drumul spre înalta societate*). « Scriitorul nu poate crea dacă asupra lui planează pericolul pieirii întregii omeniri. Nu știu dacă singur voi ajunge la un rezultat, dar sînt convins că pot într-un fel să ajut la instaurarea păcii în lume, și acesta este cel mai bun lucru pe care-l am de făcut. Dacă fiecare scriitor va proceda la fel, vom fi cu mult mai aproape de acea lume pe care o dorim și care sîntem convinși că va fi instaurată ».

FAULKNER—grafician ●

În revistele anuale de acum patruzeci-patruzeci și cinci de ani ale universității Oxford din Mississippi se puteau întîlni traduceri din Paul Verlaine, poezii originale, eseuri, povestiri scurte și mici piese pentru teatrul de păpuși al universității, semnate de un nume care pe atunci nu spunea încă nimic: William Faulkner. Întrucît tînărul care-și încerca puterile în literatură îi plăcea să-și pună singur în scenă piesetele scrise, el își schița concepțiile regizorale în desene în peniță. Înzestrat și cu talent de grafician, studentul William Faulkner a ilustrat o vreme paginile multor reviste cu desene în care nota felurite aspecte ale vieții.

Latura aceasta de activitate mai puțin cunoscută, a celui care a devenit apoi unul dintre marii scriitori realiști ai Americii a fost recent scoasă la iveală de editura *Little Brown and Comp.*, din Boston, care a editat un volum postum cuprinzînd scrierile din tinerețe ale lui William Faulkner.

PĂȚANIILE URSULEȚULUI NAMUK •

Copiii eschimoșilor din Canada au acum prilejul să citească pentru prima dată în limba lor, dar cu litere latine, *Pățaniile ursulețului Namuk*, o culegere de basme pe care autoarea, o tinăre eschimoasă în vîrstă de douăzeci și trei de ani, a scris-o în ideograme. Transpunerea ideogramelor a fost făcută de un lingvist canadian care a și editat culegerea în editura din Ottawa.

UN ROMAN INEDIT AL LUI HEMINGWAY •

La New York a ieșit de sub tipar romanul postum al lui Hemingway, intitulat *Vîndătoarea*. Acțiunea povestirii este plasată în epoca celui de-al doilea război mondial și se desfășoară în porturile cubaneze, pe care marele scriitor le-a evocat de atîtea ori în scrierile sale.

BRASIL-OESTE •

De cîtva timp, în localitatea Cuiabá, din Statul Mato Grosso—Brazilia, apare în fiecare lună un foarte original ziar cultural intitulat *Brazil-Oeste*.

Întreaga muncă de redactare și tipărire la o tipografie anonimă a celor două pagini se datorește în mare parte unui singur om, doctorul Agrícola Paes Barreto, care, înfruntînd greutățile materiale și mai ales constrîngerile politice și polițienești, și-a propus să dezvăluie adevărul despre această « misterioasă » regiune necunoscută chiar de însăși populația braziliană.

Conținutul revoluționar învîluit într-un ușor aer de romantism al materialelor publicate, fac din acest ziar un mijloc eficient de educare și orientare a locuitorilor din Mato Grosso, care continuă să trăiască, în secolul nostru, în condiții asemănătoare cu primele epoci din istoria omenirii.

Doctorul Agrícola Paes Barreto, este un veteran al luptei pentru independența națională a țării sale, cunoscut mai ales în bătălia pentru înlăturarea monopolurilor petrolifere din Brazilia.

Prezentarea tehnică: CORNEL PÎRVULESCU
Corectura: LIDA IGIROȘIANU



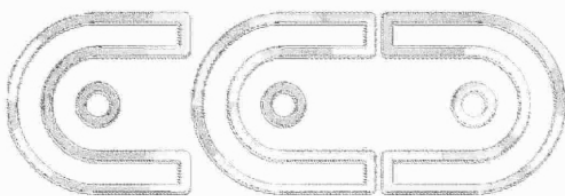
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică nr. 4, București



@Asociația Ziariștilor Independenți din România







Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

